

المركز القومي للترجمة



يوهان هويزنجا
اضمحلال العصور الوسطى
دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن
بفرنسا والأراضي المنخفضة
ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد
تقديم: مصطفى النشار



ميراث الترجمة

2606



يهدف مؤلف الكتاب- المؤرخ الهولندي القدير يوهان هويزنجا- إلى الكشف عن فترة مجهولة من فترات التاريخ الأوروبي، وهي الواقعة بين مرحلة العصور الوسطى ومرحلة العصر الحديث، وإلى بيان ما حفلت به من مظاهر النهضة والتقدم في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وعلى الخصوص في فرنسا وهولندا. واعتمد في تأريخه على استقراء المدونات والوثائق الرسمية، وعلى التعمق في قراءة عقلية الشعوب وبيان طريقة تفكيرها وأسلوبها في الحياة، فقدم بذلك رؤية فلسفية اجتماعية تستحق الإشادة والتقدير.

اضمحلال العصور الوسطى

دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن

بفرنسا والأراضى المنخفضة

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 2606
- اضمحلال العصور الوسطى: دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة
- يوهان هويزينجا
- عبد العزيز توفيق جاويد
- مصطفى النشار
- 2015

هذه ترجمة كتاب:

The Waning of the Middle Ages:
A Study of the Forms of Life, Thought & Art in France & the
Netherlands in the Dawn of the Renaissance
By: Johan Huizinga

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

اضمحلال العصور الوسطى

دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن

بفرنسا والأراضي المنخفضة

تأليف: يوهان هويزنجا

ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد

تقديم: مصطفى النشار



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هوينجا، يوهان
أضمحلل العصور الوسطى: دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن
بفرنسا والأراضي المنخفضة/تأليف: يوهان هوينجا، ترجمة: عبد
العزیز توفیق جاوید؛ تقديم: مصطفى النشار.
القاهرة - المركز القومي للترجمة؛ ٢٠١٥
٣٦٨ ص؛ ٢٤ سم
١ - العصور الوسطى.
(أ) جاوید، عبد العزیز توفیق (مترجم)
(ب) النشار، مصطفى (مقدم)
(ج) العنوان
٩٠٩،٠٧

رقم الإيداع ٢٠١٥/٨٦٢١
الترقيم الدولي 2-0240-977-978-I.S.B.N.
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربي وتعریفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها
في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

تقديم

هذا كتاب فريد فى موضوعه عظيم فى محتواه؛ حيث يكشف عن فترة مجهولة أو تكاد تكون كذلك لدى القارئ العربى، إنها الفترة الواقعة بين مرحلة العصور الوسطى بما عرفناه عنها من تردد وجمود ومرحلة العصر الحديث بما حفلت به من مظاهر النهضة والتقدم فى الغرب الأوروبى، فلقد اختار مؤلف هذا الكتاب المهم أن يركز دراسته فى أحوال القرنين الرابع عشر والخامس عشر من خلال تركيزه الأكثر تحديداً على أحوال فرنسا والأراضى المنخفضة، ومع أنه أشار فى كتابه إلى عدة ممالك، فإن تركيزه الأساسى كان على مقاطعة برجنديا، وبرجنديا هذه هى قسم قديم من فرنسا يشمل معظم ما يعرف الآن بهولندا وبلجيكا، وقد كان يحكمها فى ذلك الزمان مجموعة من الأدواق والأمراء الذين كانوا يمتازون بالجرأة والنشاط والحيوية الممزوجة بالبرزخ والكبرياء.

إذن لقد حدد مؤلفنا - وهو مؤرخ هولندى قدير - الفترة التاريخية التى يؤرخ لها ببراعة وفضلا عن التحديد الزمانى بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر، كان هذا التحديد المكانى الدقيق، وهو ما يشير إلى أننا نقرأ كتابا لمؤرخ قدير متمسك بالمنهج العلمى فى التأريخ الذى يلتزم بحدود زمانية ومكانية دقيقة، وفضلا عن ذلك فهو قد ميز تأريخه لهذه الفترة بالتركيز على الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والفنية والفكرية ولم يركز كثيراً على الجوانب السياسية، لقد قدم تأريخا لحياة الشعب وحركته فى الحياة من زواياها المختلفة وأبرز ما يميز هذه الحياة من مظاهر فنية وأدبية وأخلاقية موضحاً كيف كان يفكر الناس فى هذه الفترة؛ حيث كانت أخلاق الفرسان ممتزجة بالأساطير النبيلة والشعبية فى منظومة رومانسية غامضة ميزت بلا شك تاريخ هذه الفترة وطباع شعوبها، ولعلنا نتساءل الآن: من هذا المؤلف وما مضمون كتابه وكيف كان تميزه وما مظاهر التميز؟!

أولاً: لمحة عن يوهان هويزنجا المؤرخ القدير:

إن مؤلف هذا الكتاب هو يوهان هويزنجا المؤرخ الهولندي الشهير في أربعينيات القرن الماضي، وإن كان من مواليد القرن التاسع عشر؛ حيث ولد يوهان في السابع من ديسمبر عام ١٨٧٢ م بمدينة جرونجن لأسرة عريقة كان معظمهم يعملون وعازلاً دينيين لمذهب "مينو" الديني، لكن والده كان أستاذاً جامعياً، وقد حذا يوهان حذو والده، فتدرج تعليمه في المدينة نفسها ثم التحق بالجامعة نفسها، إلى أن حصل منها على درجة الدكتوراه عام ١٨٩٧م، وكانت دراساته مركزة على فقه اللغات الهندية، وقد عين في البداية مدرسا للتاريخ في هارلم لمدة ثماني سنوات، ثم عين أستاذاً للتاريخ بالمعهد الذي تخرج منه ثم شغل منصب أستاذ كرسي التاريخ بجامعة ليدن، وهي من أكبر معاهد الدراسات التاريخية بهولندا حتى الآن. وقد ظل في هذا المنصب إلى أن أغلق على يد الاحتلال النازي بهولندا على ١٩٤٢. وكان يوهان هويزنجا طوال الفترة الأولى من الاحتلال الألماني متمسكاً متمسكاً بشدة بالحرية الأكاديمية وبحقوق مواطنيه، وكان هذا سبباً كافياً لأن يعتقله النازيون ويسجنونه في معسكرات الاعتقال في سان ميشلز جستل حتى ناهز السبعين من عمره وضعفت صحته واعتل بصره.

وقد تدخلت حكومة السويد لدى النازي حتى أطلق سراحه في أكتوبر ١٩٤٢، ولكن لم يسمحوا له بالعودة إلى داره في ليدن بل نفوه إلى قرية صغيرة تسمى دي ستيج قرب أرنم، وقد عاش هناك فيما يبدو قرابة ثلاث سنوات يعاني العزلة عن جامعته وتلاميذه وتسبب حرمانه وشيخوخته وعزله هذه في موته بعد أن عاش شتاءً بالغ القسوة في عام ١٩٤٥ في فبراير من العام نفسه.

ثانياً: مؤلفاته ومنهجه في التاريخ:

كتب يوهان عدة مؤلفات تاريخية كان أهمها: "أعلام وأفكار" و"الإنسان اللاهوتي" و"أرازموس الروتردامي" و"ظل الغد" والكتاب الذي بين أيدينا، اضمحلال العصور الوسطى.

وقد ابتدع يوهان نظرية جديدة في التأريخ - أُلح إليها مترجمه عبد العزيز جاويد - تعتمد ليس فقط على قراءة واستقراء المدونات والوثائق الرسمية للتاريخ ، بل أيضا على التعمق في قراءة عقلية الشعوب التي يركز عليها دراسته وكشف طريقة تفكيرها وأسلوبها في الحياة، فهو لا يتحدث عن الحروب ولكن عن أشكالها وبواعثها، وهو لا يتحدث عن الدول ولكن عن علاقاتها ببعضها بعضا، وعن الدوافع الفكرية لدى قادتها وملوكها.

وقد طبق هذا المنهج في الكتاب الذي بين أيدينا، حيث يتحدث فيه عن حياة الناس في تلك الحقبة وفي هذه الحدود المكانية التي حددها لنفسه، فتحدث عن الحياة في البلاط حيث الفرسان والفروسية الظاهرة التاريخية الأبرز في ذلك الزمان متعقبا منشأها وأفكارها وأصولها والتصرفات المحمودة فيها. ويتحدث عن الدين وضعف أثره في النفوس حيث لا تزال بقايا عصور الوثنية في خلفيات عقول الناس في هذا الزمان. ولا ينسى الحديث عن طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء موضحا أنه رغم حياة البلاط والفخامة وادعاء العظمة والأخلاق الكريمة، فإنها حياة حيوانية يغلب عليها الاغتصاب وامتهان كرامة المرأة. كما أنه يلتفت في تأريخه إلى بيان طبيعة حقبة الانتقال التدريجي بالعقول والأفكار من وجهات نظر العصور الوسطى بخيرها وشرها إلى بدايات أفكار عصر النهضة والعصر الحديث، إنه يكشف أمامنا إنسان العصور الوسطى على حقيقته بتفكيره وعواطفه وما يؤمن به من أفكار ومعتقدات وما يعتمل في صدره من عواطف وانفعالات من خلال تركيزه على أحداث صغيرة ينجح في استعراضها لتكشف لنا عن كل ذلك ببساطة وعمق قل أن نجده في كتابات المؤرخين الآخرين للفترة نفسها أو حتى لفرات أخرى ومؤرخين آخرين في كل العصور.

إن أبرز ما ميز منهج مؤرخنا هو التركيز الشديد على جعل التاريخ الروحي والثقافي والاجتماعي والفكري هو مجال التأريخ الحقيقي وليس إنجازات الملوك والحكام والقادة العسكريين، إنه يؤرخ للشعب بثقافته وروحه ومعتقداته وأفكاره وحياته بتفاصيلها الدقيقة، ومن هذه الأحداث الصغيرة وما ينتجها الشعب من آداب وفنون يقدم لنا لوحته التاريخية المليئة بالتفاصيل وشديدة الثراء مما يجعلنا نعيش معه العصر وندرك طبائع البشر فيه، وكأننا عايشناهم وعاصرناهم وشاركناهم في كل هذه الأحداث والأفكار والمعتقدات.

ثالثاً: لمحات من رؤى يوهان التاريخية للعصور الوسطى:

لقد بدت رؤية يوهان التاريخية مقرونة بنظرة فلسفية لا تخطئها عين حينما يقول في الفصل الأول من كتابه "هناك سبل ثلاثة بدا في كل الأعصر أنها تؤدي إلى الحياة المثالية ؛ أولها سبيل التخلي عن الدنيا وهنا يبدو أن كمال الحياة لا يمكن بلوغه إلا وراء نطاق الجهد والابتهاج الدنيوي وذلك بقصم جميع الروابط، والسبيل الثاني يؤدي إلى تحسين العالم نفسه بتحسين النظم والأحوال السياسية والاجتماعية والأخلاقية تحسيناً شغورياً واعياً. ومن المعلوم أن الدين المسيحي غرس في العقول جميعاً بقوة بالغة إبان العصور الوسطى إنكار الذات الزهدي مثلاً أعلى؛ جاعلاً منه أساساً لكل كمال شخصي واجتماعي بحيث لم يبق بعد ذلك أي متسع للدخول إلى هذا السبيل، سبيل التقدم المادى والسياسى... وهناك سبيل ثالث يؤدي إلى عالم أجمل سلكه الناس في كل العصور والحضارات وهو أسهل السبل وأشدّها زيفاً وهو سبيل الرؤى والأحلام ، ذلك أن هناك يدا امتدت إلى الجميع بوعد بالفرار من الواقع القائم وما علينا إلا تلون الحياة بالخيال وندخل في مجال نشدان النسيان المطلوب في وهم الانسجام المثالى، وإذن فنحن هنا أمام الحل الشعري الخيالي بعد الحل الديني والاجتماعي (ص ٤٠-٤١).

وعلياً أن نتساءل الآن: ماذا كان السبيل الذي اختاره الناس في العصر الوسيط ليكون طريقهم للحياة المثالية كما تصورها؟!

إن الإجابة المتسارعة التي دائماً ما تتصورها عن العصور الوسطى أن الناس قد اختاروا الحل الديني بلاشك على اعتبار أننا لا نرى في العصور الوسطى إلا هيمنة للعامل الديني باعتبار أن الدين هو ما ميز هذه العصور عن سابقتها وعن لاحقته. والحقيقة التي يؤكدّها يوهان هويزنجا في كتابه هذا أن هذه الإجابة المتسارعة خاطئة إذ يقول صراحةً يخطئ من يظن أن العقل الوسيطى وقد أعوزته فكرتا التقدم والإصلاح الواعي لم يعرف إلا الشك الديني للتطلع إلى حياة مثالية (ص ٤١).

إذن لقد عاش الناس في هذه الفترة التي يؤرخ لها يوهان من حياة لا هي حياة التقدم والإصلاح الواعي ولا حياة التدين بوصفه شكلاً للحياة المثالية، وإنما هي حياة

الرؤى والأحلام، هي الحياة الأرستقراطية المزدانة بقوالب مثالية، مذهب الرومانتيكية (الرومانسية) الإنسانية... لقد قام الاختيار في العصور الوسطى من حيث المبدأ فقط بين الله وبين الدنيا، أي بين احتقار كل ما يشكل الحياة الدنيوية وسحرها وبين التلطف على قبوله مع تمرير المرء روحه للهلكة. فكان كل جمال أرضي يحمل وصمة الخطيئة. وحتى حينما نجح الفن والتقوى في تقديس ذلك الجمال بوضعه في خدمة الدين، كان على الفنان أن يحرص ألا يخضع لمفاتيح اللون والخط. لقد كانت حياة النبلاء من حيث مظاهرها الجوهريّة ممتلئة بمثل هذا النوع من الجمال المندس بالخطيئة؛ فهناك تدريبات الفرسان والطرائق الدمثة الكيسة بما اجتمع فيهما من تقديس لقوة الأجسام ومراتب الشرف والألقاب الرفيعة بكل ما حوته من غرور وأبهة، ثم الحب بوجه خاص، كل هذه ما كانت إلا الكبرياء والحسد والبخل والشهوة وكلها يذمها الدين ويندبها! وكان لابد لهذه الأشياء جميعا لكي يتم قبولها باعتبارها عناصر للثقافة العليا أن يضاف إليها سمة النبيل والشرف وترفع إلى منزلة الفضيلة. وهنا بالضبط أظهر سبيل الخيال ماله من قيمة في بث الحضارة، وما الحياة الأرستقراطية في أخريات العصور الوسطى (ق ١٤، وق ١٥) إلا محاولة جماعية وبالجملّة لتنفيذ رؤيا شوهدت في الأحلام... (٤٣-٤٤).

وهكذا حدد يوهان رؤيته لطبيعة الحياة في أخريات العصور الوسطى التي يؤرخ لها بصورة إجمالية، وأخذ في الفصول التالية يزودنا بكل التفاصيل التي يمتلكها عن هذه الحياة؛ حيث حدثنا في الفصل الثالث عن التصور الطبقي للمجتمع وقد خلص فيه إلى عمودي الحياة الطبقية في ذلك الزمان وهما "الفروسية" و"التعلم"، فالمنزلتان العظيمتان في مجتمع ذلك الزمان هما لحامل درجة الدكتوراه في العلم والفرسان، فوظيفة الشجاعة ووظيفة المعرفة هما الشكلاّن المقدسان لكل أفراد المجتمع، ومن ثم حدثنا مؤرخنا في الفصل الرابع عن "نظام الفروسية"؛ حيث كان فهم هذا النظام هو السر الذي يفسر دوافع السياسة والتاريخ معا. ولقد ارتبطت الفروسية بشكل معين من أشكال الحب، ولذا ربط بينهما في الفصل الخامس بالحديث عن "حلم البطولة والحب" ثم حدثنا في الفصل السادس عن "هينات الفروسية ونذورها" ثم حدثنا في الفصل السابع عن القيمة السياسية والعسكرية للفروسية، ثم عاد في الفصل الثامن للحديث

عن الحب ليعيد ربطه بالفروسية؛ حيث يقول بلغة امتزج فيها أيضا حس المؤرخ بلغة المنظر والفيلسوف: "إن صياغة الحب في شكل أرقالب هي التحقيق الأعلى للتطلع نحو حياة الجمال بصورتها الرسمية (التقليدية) والبطولية كليهما، والجمال يوجد في الحب أكثر مما يوجد في الكبرياء والقوة، وصياغة الحب شكلا وقالبا إنما هي بعد ذلك حاجة اجتماعية؛ أي إنها تزداد إلحاحا كلما زادت الحياة شراسة. ولا بد من رفع الحب إلى مستوى إحدى الشعائر إذ يطالب بذلك العنف المتدفق للعاطفة. وطالما كبحت الكنيسة على الدوام بحماسة بالغة، ولكن بغير فعالية بهيمية الجماهير وفجورها، وكانت الأرستقراطية يمكنها أن تحس بأنها أقل اعتمادا على النصائح الدينية لأنها أوتيت نصيبا من الثقافة خاصا بها تستطيع أن تستمد منه سلوكها، وأعني بذلك أدب المجاملة الكيسة (ص ١٠٨).

من هنا وعلى الجانب الآخر من الحديث عن الفروسية وسماتها وقيمتها (الأرستقراطية) يأتي حديث مؤرخنا عن الرؤيا الرعوية الشاعرية للحياة في الفصل العاشر؛ حيث قدم الأدب الدعوى ذاته بوصفه طرازا جديدا للتسلية الأرستقراطية في البلاط؛ أي بوصفه ملحقا للفروسية، ثم ينتقل للحديث عن الموت في الفصل الحادي عشر حيث وجد أنه "لم تركز أي حقبة أخرى على فكرة بقدر أكبر مما أولته لها العصور الوسطى اللاحقة آخر أنفاسها" (ص ١٣٧). وبالطبع فقد ارتبطت فكرة الموت عند أناس هذه العصور بالدين، وإذا خصص مؤرخنا الفصل الثاني عشر للحديث عن الفكر الديني؛ حيث رأى أنه كان "يسيطر على الحياة الدينية قرب نهاية العصور الوسطى عاملان" أولهما التشبع المفرط بالجو الديني، وثانيهما اتجاه ملحوظ للفكر إلى التجسد على شكل صور.. لقد كانت روح العصور الوسطى تحن إلى إضفاء شكل محسوس على كل تصور. فكل فكرة تبحث لنفسها عن تعبير في صورة، ولكنها في هذه الصورة تتجمد وتصبح صلبة، وبهذا الميل إلى التجسد في أشكال مرئية تتعرض جميع المفاهيم الدينية على الدوام لخطر التيبس والتحول إلى مجرد مظاهر خارجية. وذلك أن الفكر حينما يتخذ شكلا مجازيا محددًا يفقد صفاته الأثيرية المبهمة ويتعرض الوجدان النفسي إلى إذابة نفسه في الصورة (ص ١٤٩-١٥٠).

وقد ظهر هذا التوجه في طرز الحياة الدينية التي عاشها الناس في ذلك الزمان وقد عرض لها مؤرخنا في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، لقد غلفت الرمزية كل هذه الطرز الدينية في العصور الوسطى ولم يعد للبحث العلمي الذي ينشد ربط الأسباب بالمسببات مكان، حيث كان الاتجاه الرمزي أوضح ظهورا للعيان بكثير من الاتجاه العليّ (ص ١٩٧).

لقد كان الفكر الرمزي يسمح لهم بوجود عدد لا متناه من العلاقات بين الأشياء، إذ ربما دل الشيء على عدد من الأفكار المتميزة بما له من صفات خاصة مختلفة، كما كان لها أيضا عدة معان رمزية؛ فأما أعلى التصورات فلها رموز تعد بالآلاف وليس هناك شيء يعد أحقر من أن يمثل الباذخ السامي ويمجده؛ فشجرة الجوز تمثل المسيح، واللب الداخلى الطوفى الجوزة هو طبيعته الإلهية، والقشرة الخضراء والطرية الكاسية إنما هي بشريته (ناسوته) والغلاف الخشبي المتغلغل في ثناياها هو الصليب. وهكذا ترفع كل الأشياء جميع الأفكار إلى الخالد السرمدى؛ إذ نظروا لأنها تعد رموزا للأعلى فى مدرج مستمر التدرج فإنها جميعا يسري فيها مجد الجلال الإلهي (ص ٢٠٠).

وبالطبع فقد فرضت هذه الرمزية الدينية نفسها على ثقافة هذا العصر وفنونه؛ حيث فتحت الرمزية أمام الفنون كل ثراء التصورات الدينية على مصاريعها ليتسنى التعبير عنها بأشكال مترعة باللون والحن، ولكنها مع ذلك غامضة مبهمّة وضمنية بحيث إنه ربما جاز بفضل هذه الأشكال أن تحلق أعرق الحدوس نحو ما يتجاوز كل وصف، وانتهى الأمر بأن أصبحت الرمزية هي وخادمتها المجازية - على حد تعبير يوهان - تسلية عقلية، وكانت العقلية الرمزية حجر عثرة فى سبيل تطور الفكر العلمي (ص ٢٠٧).

وعلى سبيل المثال فإذا شاء العقل الوسيط معرفة طبيعية أي شيء أو سببه، فإنه لا ينظر فيه لتحليل تركيبه ولا يتعقبه للبحث عن أصله ومصدره، ولكنه يرفع بصره إلى السماء؛ حيث يلتصم ذلك الشيء بوصفه فكرة. وسواء كانت المسألة المطروحة سياسية أو اجتماعية أو خلقية، فإن أول خطوة تتخذ هي تحويلها إلى المبدأ العام الخاص بها

وكانت الأشياء حتى العادية منها والتافهة ينظر إليها على هذا الضوء. خذ مثلاً الطريقة التي دار بها الجدل حول أحد الأمور بجامعة باريس: هل يجوز أن تحصل رسوم الامتحان عن الدرجات العلمية المتوسطة؟ ذلك ما يراه رئيس الجامعة. ويتدخل أحدهم دفاعاً عن وجهة النظر المعارضة. فإذا به لا يبدأ من حجج قائمة على القانون أو التقاليد، بل من تطبيق المبدأ القائل: محبة المال أصل لكل الشرور!

رابعاً: رؤى يوهان الفلسفية للتاريخ والتأريخ:

يتحلى يوهان كما يتجلى في الكتاب الذي بين أيدينا بنظرة فلسفية ثابتة تثبت أنه ليس مجرد مؤرخ صاحب منهج في التأريخ، وبطبيعة بوضوح شديد في مؤلفاته التاريخية كما بدت فيما عرضنا له في الفقرات السابقة.

ولعل أبسط معالم هذه الرؤية الفلسفية للتاريخ الإنساني وأهمها أنه يعتقد أن الأفكار العقلية والتأملات اللاهوتية في أي عصر إنما هي نتاج الحياة العادية للأفراد وتبدو حتى في النظر إلى الأشياء العادية والتافهة.

انظر إليه يقول في لغة فلسفية تصقلها الخبرة التاريخية الواسعة في الفصل الثامن عشر من كتابه، والذي جاء بعنوان أشكال الفكر والحياة العملية: في اعتقادي إن الأشكال النوعية المحددة للفكر في إحدى الحقب ينبغي ألا تدرس فقط على ما تكشف نفسها في التأملات اللاهوتية والفلسفية ولا في تصورات العقائد، ولكن تدرس كذلك على ما تبدو في الحكمة العملية والحياة اليومية، بل قد يجوز لنا أن نقول إن الطابع الحق لروح أحد العصور يتكشف في طريقتيه في النظر إلى الأشياء التافهة والعادية والتعبير عنه أكثر مما يتجلى في الإظهارات العليا لمجالات الفلسفة والعلوم، ذلك بأن كل تأملات العلماء وذلك في أوروبا على الأقل إنما تنسب بطريقة بالغة التعقيد إلى أصول إغريقية وعبرية، بل حتى بابلية ومصرية، بينما يحدث في الحياة اليومية أن روح أحد الأجناس البشرية أو إحدى الحقب التاريخية يعبر عن نفسه بسذاجة وتلقائية (ص ٢٢١).

وهو يطبق هذا الاعتقاد العقلي الفلسفي على دراسته لهذه الحقبة من التاريخ الأوربي، فيؤكد " أن العادات والأشكال العقلية التي يتسم بها التكامل الرفيع في العصور الوسطى تكاد تعود كلها تقريبا إلى الظهور في مجال الحياة العادية (نفسه) .

وثمة مبدأ آخر يؤمن به وهو أن الفن وتذوقه مرآة جيدة لأي عصر يريد المؤرخ أن يؤرخ له، وأنه دون الاهتمام بهذا البعد الفني يكون تأريخه ناقصا إلى حد ما، وهو يعبر عن ذلك بوضوح حينما يقول في مطلع الفصل العشرين الذي كان عنوانه " العاطفة الجمالية " إن دراسة فن إحدى الحقب التاريخية تظل ناقصة بتراء مالم نحاول التحقق أيضا من مدى تذوق المعاصرين لذلك الفن وتقديرهم إياه: ماذا كانوا يعجبون به وبأي معايير كانوا يقيسون الجمال " (ص ٢٥٩) .

وهو يطبق ذلك في تأريخه حينما يتساءل عن نوع الإعجاب الذي غامر أهل القرن الخامس عشر نحو فنون زمانهم؟! ويجب بأنه يمكننا إجمالاً أن نقرر أن هناك شيئين أثرا فيهم بوجه خاص، أولهما كرامة الموضوع وقداسته ثم النقل الطبيعي المتقن لجميع التفاصيل، وبذلك نجد في ناحية تذوقا دينيا أكثر منه فنيا ونجد في الناحية الأخرى تعجبا ساذجا لا يكاد يستحق أن يوضع في وصف الانفعال الفني "نفسه"، ويعد هذا الإجمال يقدم لنا تفاصيل عديدة لكيف كان إبداع أهل ذلك الزمان وتلقيهم للفنون والآداب المختلفة، ويوضح كيف ربطوا بين الجمال في الأعمال الفنية والجمال الحق الذي ينتمي إلى الله وحده الذي أبدع العالم على صورة لا يمكن إلا أن تكون كاملة ومليحة. وما هو ينقل عن دنيس الكرثوسى ورسالته " عن رشاقة العالم والجمال الحق لله " قوله: إن كل ما في الخليقة من جمالات إن هي إلا جداول تفيض من نبع الجمال الأعلى ويمكن أن يسمى مخلوق جميلا بقدر ما يشرك الطبيعة المقدسة في جمالها وبذلك يبلغ قدرا ما من الانسجام وإياها (نفسه ص ٢٦١).

كما ينقل عن القديس توماس قوله: إن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء أولها السلامة أو الكمال وذلك لأن كل ما ليس كاملا فهو قبيح، ثم يتلو ذلك التناسب الحق أو التناغم وأخيرا يجيء اللعان والصقال لأننا نسمى بالجميل كل ماله لون لامع صقيل (نفسه) .

ولا ينسى يوهان الحديث عن التصوف ودوره في هذه المرحلة التي يؤرخ لها، فيفرد فصلا تحت عنوان "الفكر الدينى وراء حدود الخيال" للحديث عن الصوفية والتصوف Mysticism الذى يفضل المترجم ترجمتها "المستيقية" أو الباطنية (هامش ص ٢١٥). لقد أجهد الدينيون فى هذا العصر أنفسهم فى استخدام الخيال الجامع لوصف المسرات السماوية التى تلحق بأولئك الذين يستمعون لصوت الإله، فيغيبون فيه وصولا إلى الحقيقة المطلقة. وينقل لنا من أقوالهم ما يعبر بوضوح عن هذه الحالة فينقل عن رويز برويك قوله: "إن إثمار السعادة يبلغ من هائلته أن الله نفسه يكون كأنما استوعب (ابتلع) مع المباركين جميعا... فى غيبة عن كل هيئة، وهى حالة من اللإدراك وفى فقدان أبدي الذات" وقوله فى موضع آخر "إن الدرجة السابعة (من درجات الترقى الصوفى) التى تأتى بعد ذلك.. يتم الوصول إليها عندما نكشف فى أنفسنا وراء كل معرفة وكل إدراك حالة لا إدراك لإقرار لها. وعندما يحدث بعد تجاوز جميع الأسماء التى تطلق على الله والمخلوقات، إننا ننتهى ونفنى فى اللاسمية الأبدية التى نفقد فيها أنفسنا... (ص ٢١٧) .

وعلى نفس النحو ينقل عن دنيس الكرنوسى قوله: "إن التأمل فى الله يتم بواسطة الإنكارات والنفى بصورة أوفى منها بالإثباتات، وذلك أتى عندما أقول : الله هو الطيبة، الجوهر، الحياة، فإنى أبني كأنما أشير إلى ما هو الله، كأنما ما هو (أى كنهه تعالى) يشترك فى شيء ما مع، أو أية مشابهة إلى مخلوق من المخلوقات، بينما من المؤكد أنه تعالى لا تبلغه الأفهام، وأنه مجهول وأنه غامض يفوق كل وصف وأنه منفصل عن كل أعماله (خليفته) بفارق وتفوق لا سبيل إلى قياسه ولا يمكن أن يضاهى بالكلية" (ص ٢١٧) .

ولعلنا هنا نتذكر كل كلمات المتصوفة فى كل الديانات سواء المنزلة أو غير المنزلة، ولعلنا هنا أيضا نتذكر كلمات صوفية صادقة حارة قالها الفيلسوف أنلوطين السكندرى عن الاتحاد بالطلق ، ومع ذلك علينا ب هذه الكلمات الصوفية المليئة بالشوق إلى الاتحاد بالله وصولا إلى الحقيقة القصوى للوجود، لم تكن لدى المتصوف المسيحي فى ذلك الزمان إلا صعودا عليه أن يهبط بعده إلى حضن الكنيسة. وعلى حد قول مؤرخنا يوهان هويزنجا " فإن كبار متصوفة هذا العصر لم يضلوا البتة طريق

العودة إلى الكنيسة التي كانت تنتظرهم بما لديها من نسق حكيم واقتصادي من الأسرار القائمة في الطقوس الدينية، وكانت تقدم لكل إنسان الوسيلة اللازمة للاتصال في لحظة محددة مع المبدأ الإلهي (ص ٢١٨).

ولعل أبرز الرؤى الفلسفية لمؤرخنا في هذا الكتاب الذي يتحدث عن اضمحلال العصور الوسطى كانت لا بد أن تتعلق بين هذه العصور وبين ما يسمى عصر النهضة وهل بدأ الثاني بقطيعة مع الأول، أم أنه نبت بين ثناياه وبن أدنى قطيعة معه ؟

لقد جاءت إجابة مؤرخنا عن هذه القضية المهمة في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتابه إذ يقول معبرا عن حيرته حولها في مطلع الفصل الحادي والعشرين: كلما أجريت محاولة لرسم خط فاصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة تراجع خط الحدود ذلك إلى الخلف أكثر فأكثر مع كل محاولة؛ إذ ثبت أن أفكارا وأشكالا مما تعود المرء أن يعدها من خصائص عصر النهضة كانت موجودة في القرن الثالث عشر نفسه.. إن عصر النهضة لو درسه الدارسون غير متأثرين بفكرات متصورة مقدما، لظهر أنه حافل بعناصر اتسمت بها الروح الوسيطة، وهي في أوج ازدهارها (ص ٢٦٧).

ثم يضيف محددا رؤيته أكثر حول القضية في الفصل الثالث والعشرين الذي جاء تحت عنوان " قديم الشكل الجديد " يضيف قائلا : كان الانتقال من روح العصور الوسطى المضمحلة إلى الحركة الإنسانية أقل بساطة بكثير مما نجح إلى تصوره ؛ ذلك أننا وقد اعتدنا المقابلة بين العصور الوسطى والحركة الإنسانية نجح مسرورين إلى قبول الفكرة القائلة بأنه كان من الضروري التخلي عن الواحدة منها واعتناق الأخرى؛ إذ يصعب علينا تصور أن العقل يستغل الأشكال القديمة للفكر والتعبير الوسيط، بينما هو في الوقت نفسه يشخص بصره طموحا إلى عتيق الحكمة والجمال في العصر القديم، على أن هذا هو بالضبط الوضع الذي يتحتم علينا تصويره لأنفسنا، فلم تحل الكلاسيكية على هذه الدنيا حلولا مفاجئا وإنما قد نمت وترعرعت بين النبات الوفور الغزير للفكر الوسيط. وكان المذهب الإنساني شكلا قبل أن يستوى إلهاما. ومن الناحية الأخرى لم تخدم أنفاس الطرائق الفكرية المميزة الخاصة للعصور الوسطى تماما حتى ما بعد عصر النهضة بزمان طويل" (ص ٢٠٩).

وهو يؤكد صدق رؤيته تلك حول العلاقة الجدية بين العصور الوسطى وعصر النهضة، تلك الرؤية التي تؤكد أن بروز الثاني من الأول كان بطريقة تلقائية غير فجائية حينما يقول في آخر هذا الكتاب إنه " لا يزال القرن الخامس عشر بفرنسا والأراضي المنخفضة كليهما وسيطيا في صميمه؛ فإن معيار نغم الحياة لم يكن قد تغير بعد؛ فالفكر المدرساني بما ركب عليه من رمزية وشكلية قوية، والتصور الثنائي المطلق للحياة والعالم كانا لا يبرحان مسيطرين، ولم يزال قطبا الفكر هما الفروسية والعلبية، وأسدات التشاؤمية العميقة ظلّا قاتما عاما على الحياة، وران المبدأ القوطي على الفتون، بيد أن كل هذه الأشكال والطرائق كانت في طريقها إلى الزوال؛ ذلك أن ثقافة عالية وقوية تضمحل وتذوي بينما أشياء جديدة تولد في الحين ذاته . لقد أخذ المد يدور دورته وأوشكت نغمة الحياة أن تتغير" (ص ٣٢٠) .

وهكذا أنهى يوهان هويزنجا كتابه هذا الذي يعد مثالا للتأريخ البديع والمؤرخ المبدع الذي قدم لنا منهاجا جديدا في التأريخ لا يخلو من رؤية فلسفية واجتماعية قيمة تستحق الإشادة بقدر ما يستحق كتابه هذا القراءة أكثر من مرة حتى يتم استيعاب ما فيه؛ استجلاء لكل ما نهله عن العصور الوسطى، وخاصة في اللحظة التي تلفظ فيه أنفاسها الأخيرة.

خامسا: كلمة عن الترجمة والمترجم:

والحقيقة أن هذا الكتاب وقد حوى مئات المصطلحات التاريخية والفلسفية والدينية الغامضة على كل دارسى هذا العصر لم يكن ليتعرض لترجمته إلا مترجم قدير بحجم الأستاذ عبد العزيز توفيق جاويد الذي أعده متخصصا في الترجمة التاريخية والفلسفية عموما، والترجمة لمؤرخى العصر الوسيط خصوصا، وما هو نفسه يشير إلى رحلته الطويلة مع العصور الوسطى ومؤرخيها في كلمته التي استهل بها هذا الكتاب، حيث كانت بداية هذه الرحلة نقله كتاب المستشرق جروني باوم "إسلام العصور الوسطى" إلى العربية تحت عنوان "الحضارة الإسلامية"، وكانت خطوته الثانية في هذا الاتجاه نقله لكتاب "الحضارة البيزنطية" ثم كتاب "ميلاد العصور الوسطى" لموص. ثم بدأ رحلته مع مؤرخنا يوهان هويزنجا بنقل كتابه "أعلام وأفكار"،

ثم نقل كتاب رحلات ماركوپولو، وانتهاء بكتابه الذي بين أيدينا عن المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى الذي جاء بعنوان "اضمحلال العصور الوسطى".

إن مترجمنا مترجم قدير يتقن اللغتين العربية والإنجليزية - التي نقل عنها هذا الكتاب - ولذا جاءت ترجمته ناصعة ويلغة عربية رفيعة المستوى رغم ما قد يقابل القارئ من صعوبات في فهم بعض مفرداتها ومصطلحاتها، وذلك فقد زويت هذه الترجمة بفضل خبرة صاحبها وتآلقه بالعديد من الحواشي والهوامش، فضلا عن تلك القائمة الوافية عن الأعلام والمصطلحات الواردة في متن الكتاب.

ولذا فنحن أمام كتاب جدير بالاهتمام والمطالعة لجدة موضوعه وطرافته وعظمة مؤلفه من جهة، ولترجمته العربية الرصينة وقدرات مترجمه العربي من جهة أخرى، وقد أحسن المركز القومي للترجمة بوزارة الثقافة المصرية بإعادة طبعه ونشره. وكم سعدت بأن اخترت لتقديم هذه الطبعة للقارئ العربي، فقد استمتعت بقراءته أيما استمتاع، ولعل القارئ له الآن بشاركني هذا الرأي وتلك المتعة.

د. مصطفى النشار

كلمة المترجم

رحلتى مع العصور الوسطى طويلة طويلة ، بدأت بكتاب المستشرق « جرونى باوم » الموسوم « اسلام العصور الوسطى » انذى رأى الدكتور حسين مؤنس أن يصدره فى مجموعه الألف كتاب بأسم « الحضارة الاسلامية » . وكان أول كتاب ظهر فى تلك المجموعة ، وإن حمل رقم ٣٠ وثبيت بكتاب « الحضارة البيزنطية » الذى كتب مقدمته قبل وفاته استاذنا المرحوم محمد شفيق غربال . ثم انتقلت الى كتاب « ميلاد العصور الوسطى » تأليف « مؤس » ، ثم تحولت فجأة الى « يوهان هوينجا » حيث نقلت عنه كتابه « اعلام وافكار » فال كتاب رحلات « ماركو بولو » الذى صدر ١٩٧٧ ، وفيه يطل المرء اطلالة عميقة وفريدة على آسيا : حياتها وقصورها ، وحضارتها وشعوبها فى القرن الثالث عشر الميلادى . وانك لتحسن وانت تمر فى أروقة قصور اباطرة المغول فى « بيكين » ، انك انما تمر فى بلاط « المأمون والمتوكل والواثق » فى بغداد .

صورة آسيوية كاملة لنوع حياة لا يعترفها الشرق عن نفسه . وسيوأكبها بورك هارت عما قريب بكتابه « حضارة ايطاليا فى العصور الوسطى » واذن فان معرفتى بمؤلف كتابى هذا ليست بنت اليوم ، وانما هى ترجع الى أكثر من عشر سنوات . لذلك لم أتردد حين أهدانى الأخ الدكتور عبد الحميد يونس النسخة الانجليزية من هذا الكتاب ، وطلب منى نقلها الى العربية ، فى أن أستجيب الى طلبه شاكرًا .

اما هوينجا نفسه فقد أصبح فى الأربعينات من قرننا هذا مؤرخ هولندا الشهير . ولقى من التنكيل من النازية الشيء الرهيب الذى اتعب صحته وافقده حياته فى خاتمة المطاف .

وقد بدأ دراساته متخصصا فى فقه اللغة . واذ به يتحول فى بدايات الحرب العالمية الأولى الى دراسة التاريخ . فابتدع فيه نظرية جديدة فى دراسة الثقافة والعرف والعادات . وسرعان ما ظهرت له طبعات انجليزية لأربعة كتب هى : « اضمحلال العصور الوسطى » -

و « الانسان اللاهى » - و « ارازموس الروتردامى » ، - و « ظل الغد »
وانتج كذلك قدرا عظيما من الدراسات الممتعة والتي لم ينقل اكثرها الى
الانجليزية .

وكتابتنا هذا عملية تطبيق للنظرية الجديدة التى ابتدعها المؤلف فى
دراسة التاريخ ، وهى عملية استقرائه لا من المدونات الرسمية للتاريخ
الرسمى للبلاد التى درسها ، بل التعمق الى أكثر من ذلك : فى عقلية
الشعوب الذى ركز عليها الدراسة وطريقة تفكيرها ، وأسلوب اخذها
للأمور وطريقة حياستها . فهو لا يتحدث عن الحروب ولكن عن أشكالها
ودوافعها ، وهو لا يتحدث عن الدول ولكن عن علاقاتها بعضها ببعض ،
والدوافع الفكرية لدى قادتها وملوكها ، وهى التى كانت السبب فى
الأحداث والموجهة للتصرفات . يتحدث عن الحياة فى البلاط وعن
الفرسان والفروسية كظاهرة تاريخية ، متعبا منشأها وفكراتها وأصونها
وتصرفاتها . ويتحدث فى فصل أو فصول عن الدين وضعف أثره فى
النفوس ، وبقايا عصور الوثنية فى خلفيات العقول . وينتقل الى الحديث
عن علاقة الرجل بالمرأة بوضعا أنها رغم حياة البلاط والفسامة وإدعاء
العظمة والأخلاق الكريمة ، لم تكن الا حياة حيوانية يفلب عليها الاغتصاب
وامتهان كرامة المرأة .

وهو يدرس حقبة الانتقال التدريجي بالمقول والأفكار من وجهات
نظر العصور الوسطى بخيرها وشرها الى ابتداء أفكار العصر الحديث ،
وكانى بيده تمتد لتنزع عن الفارس درعه ومغفره . فإذا هو أمامنا انسان
العصور الوسطى على حقيقته ، كما يمتد مبضعه فيكشف لنا عما حسوى
قلبه حقا من نوازع وعواطف حسنت أم ساءت . ويفرغ لنا ما فى رأسه
ودماغ الجماهير المحيطة به من أفكار واعتقادات واقتناعات .

وهنا يتجلى للمقارئ مما حواه الكتاب ، ما طبع عليه مؤلفه من
أصالة ، وما لعلبه واهتماماته من مجال ضخم عميق . اذ جعل التاريخ
الثقافى والاجتماعى والروحى ملكا خاصا له ، أضاف اليه بحسن الاستنتاج
ودقة التحليل المنطقى ، وجسامة مقدار الأحداث الصغيرة التى استعرضها
ما يجعله بادئا لعهد جديد من الدراسات التاريخية الحديثة .

وهو يبدى فى الصور القلمية والنقدية والاستقرائية المتعمقة
لموضوعات الفروسية والحب الخ .. تعمقا وبعد نظر يعكس اليها تعمقه
الأولى فى دراسة فقه اللغة وأساليب نشأتها وتكوينها . كما يبدى بأجلى
وضوح عينه النقادة لأحداث التاريخ الاجتماعى للمجتمعات التى يؤرخ لها .
وكل دراسته يكاد يكون جديدا عليك ، ومع أنك قد تعرفه ، أو تعرف
بعضه الا أن مؤلفنا يبت فيها حيوية وقوة ووضوحا يتمتع المؤرخ المتخصص
وقارئ التاريخ بدرجة سواء . ورغم أن الانسان لا يجد فى هذا الكتاب

ما تعود عليه في دراسته التاريخية أثناء سنى التحصيل بالمدارس ، فانه واجد فيه تيارا متسلسلا من موضوعات تمس الحياة البشرية في الصميم . وهنا يهاجك هويزنجا طريقة التعمق في دراسة التدوين التاريخي وطريقة الاستفادة من فلسفة التاريخ ونظرياته ، دون أن يفوته التحرى الجميل في الجمال ونظرياته ، والفنون وبواعثها ومظاهر الفنون التشكيلية في تلك الحقبة المتدهورة المضمحلة من المصور الوسطى ، مع الاشارة الواضحة الى روادها الاوائل . واذن فليطمئن القارئ الى أنه سيخرج من الكتاب بمفهوم واضح جلي لروح الزمان الذي يتحدث عنه . ومع أن المؤلف أشار الى عدة ملوك وممالك ، فان التركيز الأساسى عنده كان منصوبا نحو مقاضة برجنديا بوجه رئيسى ، وفرنسا وانجلترا بصورة عابرة .

وبرجنديا هذه هي قسم قديم من فرنسا يشمل معظم هولندا وبلجيكا انحالييتين . وحكمها فى الاوانة المدروسة بالكتاب مجموعة نشطة من الادواق يمتازون بالجرأة والحوية والكبرياء والبذخ ، وهى الصفات التى يوجه اليها المؤلف النظر .

وكانت حياة هويزنجا عادية بسيطة ، فهو ينحدر من سلسلة طويلة مقتدرة من وعاط مذهب « مينو » الدينى . ولد فى السابع من ديسمبر ١٨٧٢ بمدينة جروننجن ، وأبوه فيها يومئذ أستاذ بالجامعة ، وحصل من تلك الجامعة على الدكتوراه ١٨٩٧ مركزا دراسته على فقه اللغات الهندية وعين مدرسا للتاريخ فى هارلم لمدة ثماني سنوات . ثم عين أستاذا للتاريخ بالمعهد الذى منه تخرج ، فاستاذ لكرسى التساريخ بجامعة ليدن ، أكبر معاهد الدراسات التاريخية « ببولندة » . فشنغل ذلك المنصب حتى ١٩٤٢ يوم أغلق النازى تلك الجامعة .

وقد ظل هويزنجا طوال الفترة الأولى من الاحتلال الألماني متمسكا تمسكا لا هوادة فيه بالحرية الأكاديمية وبحقوق مواطنيه . لذا اعتقله النازيون وسجنوه فى معسكرات الاعتقال فى سان ميشيلز جستل . وقد ناهز السبعين وضعف بصره كما ضعفت صحته . وتدخلت حكومة السويد فاطلق سراحه فى أكتوبر ١٩٤٢ . ولكن لم يسمح له بالعودة الى داره فى ليدن بل نفى الى قرية صغيرة تسمى دى ستيج قرب آرثم . وكان شتاء ١٩٤٥ بالغ القسوة بوجه خاص ، وأصيب هويزنجا من الحرمان بالمرض وتوفى فى فبراير من نفس السنة .

والحق أن هذه الخلاصة التى قدمناها للحياة هويزنجا ونظريته فى التاريخ لا تكشف تماما عن عمله بما يتميز به من خاصة فريدة . فلنترك للقارئ الكريم فرصة الاستمتاع والاستكشاف لعمل جليل لعالم جليل .

(ع . ج . ع)

•• تقديم مراجع الكتاب

مؤلف هذا الكتاب هو الكاتب المعروف هوزنجا (ت سنة ١٩٤٥ م) وهو من الشخصيات البارزة بين المؤرخين الحديثين . وقد تلقى دراساته التاريخية في جامعتي جرونيנגن وليدن . كما قام بتدريس مادة التاريخ في كل من هاتين الجامعتين . والمؤلف له مؤلفات تاريخية لها قدرها ، وإن كان قد أبرز نشاطا خاصا في دراسة تلك الحقبة التي تمثل مرحلة الانتقال من العصور الوسطى الى العصر الحديث في اوربا بما لها من خصائص ومقومات .

ويعتبر الاختصاصيون من المؤرخين ان أفضل انتاج تاريخي للمؤلف هو الكتاب الذي كاو أول ظهوره باللغة الانجليزية سنة ١٩٢٤ ، ولأهميته فقد أعيد نشره الذين بين أيدينا «اضمحلال العصور الوسطى» The Waning of the Middle Ages في مجموعة « بليكان Pelican » سنة ١٩٥٥ . ويحتل هذا الكتاب مكانة مرموقة لدى المؤرخين . وقد قدم فيه مؤلفه دراسة لنماذج الحياة والفكر والفنون بفرنسا والأراضي المنخفضة ابان القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين . حقيقة أنه اهتم بمعالجة مظاهر اضمحلال مقومات الحضارة الأوروبية البسيطة . الا أنه يوضح كذلك الكثير من اصول الحضارة الأوروبية الحديثة ، كما يجمع الكتاب بين الغزارة في المعلومات التاريخية ، والدقة العلمية وسلامة المنهج ، فضلا عن ان موضوعات الكتاب قد عرضت عرضا واضحا مما يمكن القارئ من الاثام بها بالرغم من العمق الفكري الذي يتميز به المؤلف في معالجته لهذه الموضوعات .

والواقع أنه لم يكن من السهل لأي مترجم ان يقوم بنقل هذا الكتاب الى اللغة العربية ، فمهمة هذه الترجمة تتطلب مترجما على قدر عال من الكفاءة والمؤهلات . فأسلوب الكتاب الانجليزي رفيع ، والموضوعات التي عالجها دقيقة وعميقة . وعلى أية حال ، كان مترجم الكتاب السيد / عبد العزيز توفيق جاويد من خير من يستطيع التصدي لهذا الكتاب ونقله الى اللغة العربية . فهو متمكن من كل من اللغتين العربية والانجليزية ، وله خبرة ودراية واسعة في الترجمة والنقل من الانجليزية الى العربية ، في موضوعات متعددة سواء أكان ذلك في الفنون التشكيلية وتاريخها والتربية الفنية وكذلك في موضوعات أخرى . ومن

الفنون التشكيلية وتاريخها والتربية الفنية وكذلك في موضوعات أخرى . ومن أهم ما يميز السيد / عبدالعزيز جاويد وحسن استعداده لنقل كتاب هورينجا الى العربية ، خبرته السابقة في ترجمة المؤلفات التاريخية بصفة عامة ، وتاريخ المصور الوسطى الأوروبية بصفة خاصة . فما قام بترجمته كان كتاب ولز : موجز تاريخ العالم ، هورينجا : اعلام وأفكار ، جروتبادم : حضارة الاسلام ، رانسمان الحضارة البيزنطية ، موص : ميلاد المصور الوسطى وغير ذلك .

وان نفس الخبرة وحسن الدراية التي اتضحت في اجادة المترجم لأعماله السابقة ، قد تجلت في ترجمته للكتاب الذي بين ايدينا . وقد وفق لترجم الى حد كبير في ترجمته العربية لهذا الكتاب - وجاء في أساليب عربي سليم وعرض واضح . هذا وقد حرص على تزويد المتن بالحواشي التي تطلبها التوضيح في بعض الأحيان . كما أضاف المراجع كذلك عددا من الحواشي الأخرى .

واذا كنت لا أريد التعرض لمحتويات الكتاب في شيء من التفصيل أو النقد ، فذلك لأن الكتاب التليق ينضج بما فيه للقارى ، هذا ولابد أن أشكر السيد/عبد العزيز جاويد على جهوده الكبيرة في جمال الترجمة بصفة عامة وفي ترجمة كتاب « اضمحلال المصور الوسطى » بصفة خاصة . كما أرجو أن يحتل هذا الكتاب ما يليق به من مكانة في المكتبة العربية .

دكتور عمر كمال توفيق

استاذ تاريخ المصور الوسطى ورئيس مجلس
نعم التاريخ بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية

مقدمة الطبعة الانجليزية الاولى

كان انشغال التاريخ على الدوام بمشاكل المنشأ والاصل اشد منه كثيرا بمشاكل الاضمحلال والسقوط . فنحن حين ندرس أية حقبة ، نبحث دوما عن بادرآت ما ستجلبه الحقبة التالية . فمند عهد هيرودوت ، بل حتى قبله ، كانت المسائل التي تفرض نفسها على العقول تدور حول قيام الأسر ، أو الأمم أو الممالك أو النظم الاجتماعية أو الفكرات . وكذلك الشأن في تاريخ العصور الوسطى . فاننا طققنا نبحث بقاءة الجد عن مصادر الثقافة المصرية ، حتى ليبدو في بعض الحين وكأننا مانسميه العصور الوسطى لم يكن الا تمهيدا يمهّد لمصر النهضة .

على أن الميلاد والموت بكل من التاريخ والطبيعة على السواء ، يتوازنان توازنا متعادلا . وكأنني بانحلال بعض الأشكال الحضارية المفرطة النضج ، مشهدا حافلا بالاشارات الواضحة كنمو أشكال جديدة سواء بسواء . كما أنه كثيرا ما يحدث أن فترة يقلب على المرء فيها التطلع الى ميلاد أشياء جديدة قد تتكشف على حين يفتة عن صورة حقبة من حقب الضعف والانحلال .

ويعالج هذا الكتاب تاريخ القرنين الرابع عشر والخامس عشر باعتبارهما فترة انتهاء ، أى بوصفهما ختام العصور الوسطى . وقد خطر هذا الرأى عنهما على بال المؤلف أثناء محاولته الوصول الى فهم صحيح لفن الأخوين فان آيك ومعاصريهما ، أعنى أن يدرك معناه بمشاهدته مرتبطا بكامل مظاهر الحياة في زمانهم . وقد ظهر الآن أن الحلة البارزة المشتركة بين المظاهر المتنوعة للحضارة في تلك الحقبة متأصلة في الأواصر التي تربط تلك المظاهر بالماضى ، أكثر منها في البذور التي تدخرها للمستقبل . ولا شك أن خير وسيلة لتقويم الأهمية المنوطة ، لا بالفنانين فحسب ، بل أيضا برجال الدين (اللاهوتيين) والشعراء ومؤرخى الحوليات والأمراء ورجال الدولة انما هى بالنظر اليهم ، لا على أنهم رواد لثقافة مقبلة ، بل باعتبارهم عاملا على الوصول بالثقافة القديمة الى غاية كمالها ونهايتها .

وليست هذه الطبعة الانجليزية ، مجرد ترجمة بسيطة للأصل الهولندى

(وطبعته الثانية ١٩٢١ ، والأولى ١٩١٩) ، ولكنها ثمرة عملية تكليف واختصار وربط في الكتابة تحت إشراف المؤلف وتوجيهاته . ويستطيع القارئ أن يجد في الأصل الهولندي المراجع التي أسقطناها في الطبعة الانجليزية .

فأما النصوص الشعرية التي استشهدنا بها فقد أوردناها بلغتها الفرنسية الأصلية من أول الكتاب إلى آخره ، على أننا رغبة في تجنب الكتاب تطويلا لا لزوم له ، جرينا على تقديم النصوص النثرية المقتبسة مترجمة إلى الانجليزية اللهم إلا في الفصول الختامية حيث يناقش التعبير الأدبي بوصفه ذلك وحيث تصبح اللغة الأصلية للنص ذات أهمية . فهنا أيضا وضعنا النثر الفرنسي القديم بكامل نصه .

ويود المؤلف أن يقدم أخلص آيات شكره إلى السير رينل رود ، الذي كان لاهتمامه الكريم بهذا الكتاب الفضل في ظهور هذه الطبعة وإلى المترجم المستر ف . هوبمان من لندن الذي كان لثاقب بصيرته بمقتضيات الترجمة ، الفضل في إمكان القيام بالصياغة الجديدة للكتاب ، والذي أدى ما أوتي من صبر لا حد له أزاء رغبات مؤلف مدقق ، إلى جعل تلك المهمة الصعبة ، عملا تعاونيا ودنيا .

يوهان هوزنجا

لينن - أبريل ١٩٢٤

الحياة وعنف طبيعتها

كانت معالم كافة الأمور تبدو للعنفا أوضعا وأكثر تحديدا منذ خمسمائة سنة ، منها لنا الآن . فكان التباين بين المعاناة والمرح ، وبين الشقاء والسعادة ، يبدو أشد وقعا . وران على الخبرات جميعا في عقول الرجال تلك السمعة المباشرة والطلقة للذة والألم في حياة الأطفال . وكان كل حدث وكل عمل لا يزال يصاغ في قوالب معبرة وجادة وفورة ، بصورة رفعتها إلى شرف مرتبة الطقوس . ومرد ذلك أن الوقائع الكبرى : الميلاد والزواج والموت لم تكن هي الوحيدة التي رفعتها قداسة الطقوس الدينية إلى منزلة « الأسرار » ، بل أن أحداثا أقل أهمية ، كرحلة مثلا ، أو أداء عمل أو زيارة أضيفت عليها بالمثل آلاف من الشكليات : البركات والمراسم والصيغ العرفية .

وكانت المصائب ونوازل الفقر أشد وطأة منها في هذه الأيام . إذ كان نوقيا حينئذ صعب على الناس ، والتماس السلوان عنها أعز . وكان المرض والصحة نقيضين أشد استرعاء للأنظار . كما أن برودة الشتاء وظلمته كانتا شرورا حقيقية أكثر منها الآن . واستطبت المراتب الرفيعة والثروات بجشع أكبر ، وتناقضت بشكل أوضح مع ما حولها من شقاء وبؤس . ونحن لا نكاد في زماننا هذا نستطيع أن نفهم المتعة البالغة التي كان يستمتع بها الناس في الماضي ، من مطف من الفراء أو نار متاججة في المدفأة ، أو فراش وثير أو قنينة من خمر .

وكذلك اتشحت جميع شؤون الحياة بعنفة متكبرة أو قاسية . فكان المجدومون يحدثون الأصوات بمقارعهم وهم يمشون في مواكبهم ، وكان النسولون يعرضون عاهاتهم وبؤسهم في الكنائس . وكانت كل هيئة وكل

طبقة وكل رتبة وكل حرفة تعرف بروائها الخاص . وما كان السادة العظام ينتقلون من مكان الى مكان ، دون مظاهر فاخرة من الشارات والثياب الرسمية للحشم ، مشيرين بذلك الرهبة والحد . هذا الى أن تنفيذ احكام الاعداد وغيرها من الأعمال العلنية للمدالة ، والتصقير وحفلات الزواج والمناسبات كانت تعان كلها على الملأ بالصيحات والمواكب والأغاني والموسيقى .

وكان المحب يتزين بشارات (Colours) محبوبته ، ويرتدى الرفاق شعار جمعيتهم الدينية ، والجماعات والخدم شارات أو ثمارات ساداتهم . وكان التباين ملحوظا جدا كذلك بين المدينة والريف . فمدينة المصور الوسطى لم تكن لتفقد نفسها بامتدادها في أرباض مترامية من المصانع والفلات ، فانها ، وقد أحاطت بها اسوارها ، كانت تقف صامدة كأنها هي كل متماسك . تنتصب فيه الأبراج التي لا يحصيها عد ، كالرماح المشرعة . ومهما بلغت منازل الأشراف أو التجار من الارتفاع والنظر الرهيب كجزء من هيئة المدينة فان ضخامة صروح الكنائس كانت تظل على الدوام باذخة مهيمنة .

وكان التباين بين الصمت والصوت والظلمة والنور ، شأن التباين بين الصيف والشتاء ، ملحوظا بقوة أكبر كثيرا منه في زماننا . اذ لا تكاد المدينة المصرية تعرف طعما للصمت أو الظلمة في صورتها الخالصة ، ولا أثر نور منفرد أو صيحة وحيدة بعيدة .

واضفت جميع الأشياء التي كانت تبدو امام البصائر في تباينات عنيفة وأشكال مهيبة ، ضباغا من الانفعال وحرارة العاطفة على الحياة اليومية العادية . وجنحت نحو انتاج ذلك الترجيح الدائم بين اليأس القنط وانفراج المجنون ، وبين القساوة والحنان المقترن بالتقوى . وهي الأمور التي تتصف بها الحياة في المصور الوسطى .

على أن صوتا واحدا ما انفك يملو بلا انقطاع على ضجيج الحياة وأعمالها ثم اذا هو يرفع الأشياء جميعا الى مجال النظام والسكينة : هو صوت الأجراس . كانت الأجراس في الحياة العامة كالأرواح الطيبة . وكانت بدقاتها المألوفة . للاسماع تدعوا اهل المدينة حيناً الى الحداد والتفجع وحيناً الى السرور والمرح ، وآنا تحذره من خطر محقق وآنا تحضهم على البر والتقوى . وعرفت الأجراس بأسمائها : فهذا اسمه « جاكين الكبيرة » وهذا هو الجرس « رولاند » . وعرف كل انسان الفرق بين معاني مختلف طرق الزنين . ومهما بلغ مدى استمرار دق الأجراس فانه يلوح ان الناس لم يتبلد حسهم قط لأثر صوتها .

ولم يكف الجرس الكبير « ذو الصوت الرهيب في الأذان » كما يقول شاستيلان عن الدق طوال النزاع القضائي الشهير الذي نشب بين اثنين من أبناء فالانسيين في عام ١٤٥٥ . ويا لها من نفسوة تلك التي لا بد أنه أحدثها

رنين الأجراس من جميع كنائس وأديرة باريس وهي تدوى بأصواتها من منبج الصبح الى غسق المساء . بل حتى في ظلمة الليل ، كلما أبرم صلح او انتخاب بابا .

زد على ذلك أن المواكب المتعددة أيضا ، كانت منهسلا لا يفيض الاثارة حميا التقوى . فاذا ساءت احوال الزمان ، شأنها في كثير من الاخيان ، شوهدت المواكب تضي وتدور في الشوارع ، يوما بعد يوم ، مدة أسابيع متتالية . وفي سنة ١٤١٢ نظمت المواكب يوميا في باريس ، لابتهاال النصر للملك ، الذي رفع راية الحرب الفرنسية الحمراء (Oriflamme) على الارمنياكيين. (١) . دامت تلك المواكب من مايو الى يولية وتشكلت من هيئات (Orders) ونقابات مختلفة متنوعة الاشكال وهي تطوف على الدوام في طرقات جديدة وتحمل على الدوام مخلفات مقدسة مختلفة . ويحدثنا عنها مواطن من باريس (٢) فينعتها بأنها « أشد ما تعيه ذاكرة البشر من المسيرات تأثيرا في الأفتدة » . ولأن الناس يشاهدونها أو ينخرطون فيها « ذافين بمرارة دموعا غزيرة في تدن بالغ » . وقد ساروا جميعا حفاة صائمين « يستوى في ذلك أعضاء البرلمان والفقراء من العامة المواطنين . وكان من سمحت حالته المادية ، يحمل مشعلا أو شمة . واختلط بهم على الدوام عدد غفير من صغار الأطفال . وجاء الى باريس ريفيون فقراء من ضواحي المدينة حفاة ، من مسافات بعيدة لينضموا الى المسيرة . وظل المطر ينهمر عليهم مدرارا في كل يوم تقريبا .

ثم كانت هناك بعد ذلك مواكب دخول الأمراء « وهي تنظم بكل ما تملكه موارد الفن والثرف في ذلك العصر من وسيلة . وكانت هناك أخيرا عمليات الاعدام وهي أكثر الأحداث وقوعا بل يمكن القول انها كانت تحدث بلا انقطاع وشكلت الاثارة القاسية والشفقة الفليظة التي يسببها تنفيذ حكم الاعدام . بدأ هاما في الفداء الروحي لعامة الناس . وكانت هذه بمثابة مسرحيات رائعة ذات مغزى خلقى . واخترع القانون للجرائم الرهيبة عقوبات فظيمة . وحدث في مدينة بروكسل أن شابا قاتلا ومثيرا للفتن « وضع وسط حلقة من حزم الحطب المتقدة والقش المشتعل وشد وثاقه الى عمود بسلسلة تدور حول حلقة من الحديد . فيوجه الى مشاهديه عبارات مؤثرة ، « فالان أفئدتهم حتى انفجروا باكين وامتح موته بأنه أبدع ما شوهد على الأيام » . وحدث في أثناء عهد الارهاب البرجسدى بباريس في سنة ١٤١١ أن أحد الضحايا وهو المسير مانساردى بواه ، وقد سأل الجلاذ أن يغفر له حسبا جرى

(١) الارمنياكيون والبرجنديون : حزبان سياسيان سيطرا على سياسة فرنسا في تلك الةة .

(المترجم) .

(٢) مواطن باريس (Burgher of Paris) هو شخص كتب مفكرة يومية عن تلك

الأيام . (المترجم)

المرف ، لم يظهر فحسب استعداده لفعل ذلك من كل قلبه ، بل رجا الجلاء
أن يمانقه . « وكان هناك جمهور غفير من الناس يكوا كلهم تقريبا بدموع
سخينة » .

وعندما كان المجرمون من كبارالسادة ، كان عامة الناس يسعدون
بمشاهدة العدالة الصارمة تجري مجراها « ويلمسون في الحين نفسه ما عليه
الحظ في هذه الدنيا من انعدام الثبات متمثلا امامهم على نحو اخاذ لا تبلغه
موعظة وامظ ولا ريشة مصور . وكان الحاكم (Magistrate) يحرص
الحرص كله الا يخل نقص شيء بقوة تأثير المشهد : فكان المحكوم عليهم
يساقون الى المشنقة مرتدين ثياب رتبهم الرفيعة . وقد اجلس جان دى
مونتاجو ، رئيس سقاة الملك ، « وضحية جان غير الهياب » ، مكانا عليا باحدى
العريات ، يتقدمه نافخان في الأبواق (بروجيان) . وهو يرتدى ثوبه الرسمي
وقلنسوته وعباءته وجواربه بلونهما الأحمر والأبيض ومهمازه الذهبي الذى
يترك على قدمي الجلثة المعلقة المقطوعة الراس . وبامر خاص من لويس
الحادى عشر ، وانتبش راس السيد أودار بوسى الذى رفض مقعدا في
المحكمة العليا (Parlement) وعرضت في ساحة السوق بمدينة هسدان (Hesdin)
وقد جللت بقلنسوة قرمزية مبطنة بالفراء «حسب زى مستشارى تلك المحكمة،
مع أليات ايضاحية من الشعر .

وثمة أمور أندر من المسيرات وتنفيذ حكم الاعدام ، منها مواعظ الوعاظ
المتجولين الذين يفدون ليهزوا افئدة الناس بفصاحة السننهم . ولم يعد
القارئ المصرى للصحف مستطيعا ان يتصور على الاطلاق عنف الانطباع
الذى كانت تسببه الكلمة المنطوقة في عقل أمى جاهل يعوزه الغذاء العقلي . فقد
ظل الراهب الفرنسيسكى (١) الأخ ريشار يلقي المواعظ بباريس في ١٤٢٩
على مدى عشرة أيام متعاقبة . فكان يبدأ في الخامسة صباحا ولا يزال يتكلم
بلا انقطاع حتى العاشرة أو الحادية عشرة . وأكثر ما كان يفعل ذلك في « مقبرة
الانوسنت » (الاطهار) (٣) . حتى اذا أعلن في نهاية عظته العاشرة انها
ستكون موعظته الأخيرة ، لانه لم يؤذن له بالمزيد من الوعظ ، « بكى العظيم
والحقير بصورة مؤثرة ومرارة كانما يشهدون أعز أصدقائهم يوارى التراب ،
وكذلك فعل هو » . وطن الناس انه معاود الوعظ مرة أخرى في سان دنى
(Saint Denis) في يوم الأحد ، فتقاطروا اليها مساء السبت وقضوا الليل
في العراء ليحصلوا على مقاعد حسنة .

وثمة راهب فرنسيسكى (فرنسيسكانى) آخر هو أنطوان فزادان . منه
حاكم باريس من الوعظ لانه ندد بسوء الحكم بعنف فتصدت بعض النساء
لحراسته ليلا ونهارا في دبر « كورديليه » (Cordeliers) فانتشرون حول

(١) من جماعة الرهبان الفرنسيسكان التى تنسب الى القديس فرنسيس الأسيسى .

المبنى وقد تسلح بالأحجار وهراوات الدردار . وفي جميع المدن التي يتوقع وصول الواعظ الدومينيكانى (١) الشهير فنسان فريه (Ferrer) كان الناس والحكام وصغار رجال الدين بل حتى المطاردة والأساقفة ، يخرجون لتحيته بأهازيج الفرح . وأنه ليتنقل في البلاد ومعه حاشية غفيرة متزايدة دائما من الريدين الذين يطوفون بموكبهم كل ليلة بأرجاء المدينة مترنمين بالاناشيد ضاربين أجسادهم بالسياط (تقربا وزلفى الى الله) . وتصدر الأوامر بتعيين الموظفين الذين يتولون إيواء هذه الجماهير الفقيرة وإطعامها . ويصحبه أينما ذهب عدد جم من القساوسة ينتمون الى هيئات دينية مختلفة ، ليعاونون في إقامة القداس وفي تلقي الاعتراف من المؤمنين . وكان يرافقه كذلك عدة موثقيين ، يقومون على الفور والمكان بصياغة صكوك الصلح الذي كان يتمه هذا الواعظ التقى في كل مكان حل به . وكان لا بد من حيازة منبره بسياس قوي يقيه من ضغط جماهير المصلين الذين يريدون تقبيل يده أو ثوبه . ويتوقف كل عمل طوال المدة التي يعظ أثناءها . وقلما أخفق في أن يحرك نفوس سامعية حتى تفيض أعينهم بالدمع . وكلما تحدث عن يوم الحساب أو جهنم أو آلام السيد المسيح ، كان هو وسامعوه يبكون بدمع هتون حتى ليضطروا الى إيقاف موعظته حتى يتوقف الناس عن النحيب . وكان الخطاة يرتمون عند قدميه ، أمام الناس جميعا ، معترفين بخطاياهم الكبرى . وبينما هو يعظ الناس ذات يوم ، شاهد شخصين ، رجلا وامرأة ، حكم عليهما بالإعدام ، يقادان الى مكان التنفيذ . فرجا ان يؤخر التنفيذ فيهما قليلا ، وأمر بهما ان يوضعا تحت منبره ، وواصل موعظته ، متحدثا عن خطاياهما . فلما ان انتهت الموعظة لم يثر في المكان الذي كانا فيه . إلا على بعض العظام . واقتنع الناس أن كلمات القديس قد استهلكتهما وغسلت خطاياهما في الوقت ذاته .

وبعد ان أتم أوليفيه مايار عظات الصيام الكبير بمدينة اورليان ، قصدمت سقوف المنازل المحيطة بالمكان الذي يعظ منه الناس بسبب سامعية ومشاهديه الذين تسلقوها ، تصدعا بلغ من شدته أن قدم صانع السقوف خاتورة اصلاحات استغرقت ما يربو على أربعة وستين يوما .

وكانت انتقادات الوعاظ العنيفة ضد الفجور والترف تنتج في الناس انفعالا عارما كثيرا ما كان يتحول الى عمل ايجابى . وعندما بدأ سافونارولا (٢) لاشعال النار في « ألوان الباطل القرور » بمدينة فلورنسا ، فأنزل خسارة بالفنون لاسبيل الى تعويضها ، كانت عادة اشغال النار في التحف وادوات الترف والتسلية منتشرة بكل من فرنسا وإيطاليا وذلك على سبيل التقرب الى الله - وكان الرجال والنساء ، تلبية

(١) من جماعة الرهبان الدومينيكان التي تنسب الى القديس دومينيك (المراجع) .

(٢) راصب حاول اصلاح عشرون فلورنسا عن طريق التمسك بأصول الدين المسيحي (المراجع) .

لبدء وإعظ ذائع الصيت ، يسارعون الى اجضار اوراق اللعب وزهر النرد والملابس المبهجة والحلى ويحرقونها في مهرجان فخم عظيم . واتخذ النخل عن خطيئة الباطل الفرور على هذا النحو شكلا ثابتا ووقورا من العلنية والظهار ، طبقا لميل العصر الى اختراع اسلوب لكل شيء .

وينبغي الايفيق عن بالناس شيعوع تلك الظاهرة العامة الخاصة بسرعة الانفعال وذرف الدموع والثورات الروحية لكى نتصور على اوفى وجه كم كانت الحياة فى تلك الفترة عنيفة شديدة التوتر .

وكان الحداد العام لايزال يتخذ المظهر الخارجى لمصيبة عامة . ففى جنازة شارل السابع « اشتد فزع الناس وروعوا عند مشاهدتهم موكب جميع عظماء البلاط » وقد اتسحوا باقتم ثياب الحداد التى تثير رؤيتها الاسى الى اقصى حد . ولما ابدوه من الاسى والحزن العظيم على وفاة سيدهم ، ذرفت دموع كثيرة وامتلات ارجاء المدينة باصوات المولدين والمولودين . « وتأثر الناس بوجه خاص عند رؤيتهم ستة من غلمان الملك يمتطون الجياد وقد اتسحوا من الرأس الى القدم بالقطيفة السوداء . وذاعت اشاعة بان أحد هؤلاء الغلمان لم يذق طعاما ولا شرابا مدة أربعة أيام . » ويعلم الله أى تفجع حزين اليه ابدوه أثناء حدادهم على مولاهم ! .

وكانت الاحداث الجلل ذات الطابع السياسى تسفر ايضا عن موفور انيكاء والعويل . اذ يجعش سفير فرنسا بالبكاء مرات متكررة وهو يوجه خطابا دمتا رنانا الى فيليب الطيب . وعند لقاء ملكى فرنسا وانجلترا بمدينة آردر . وعند استقبال ولى العهد (الدوفان) فى بروكسل ، وعند رحيل حنا من كوانبر من بلاط برجنديا ، شهق (١) الحاضرون جميعا بالبكاء بسخين الدمع .

ولا مراء أن هذه الأوصاف التى أوردها مؤرخو الأخبار « Chroniclers » بها بعض المبالغة . هذا جان جرمان أسقف شالون ، يجعل السامعين فى وصفه الانفعال الذى سببته لهم خطب السفراء بمؤتمر السلام المنعقد بمدينة آراسى فى ١٤٣٥ - يقذفون بأنفسهم على الأرض وهم ينشجون ويشنون . ولم تحدث الأمور على هذا النحو بطبيعة الحال ولكن هكذا رأى الأسقف ان هذه البق طريقة لتمثيلها ، كما ان التزيد الملموس يكشف عن أن لهذه الحقيقة أساسا من الصدق . فاما العاطفيون فى القرن الثامن عشر فان الدموع اعتبرت عندهم دليلا على الامتياز والشرف . وانك لتجد حتى فى أيامنا هذه مشاهدا لا علاقة له بموكب عام ، يجد نفسه أحيانا

(١) يقال شهق : أى ردد البكاء فى صدره . (المترجم)

متأثرا على حين بفتة ومجهشا ببكاء لا سبيل الى تفسيره . وسيبدو هذا الميل طبيعيا تماما في عصر حافل بالتوقير الديني لكل صنوف البغضامة والمظلمة .

وبحسبنا مثالا بسيطا لظهور شدة قابلية الاثارة التي تميز العصور الوسطى من زماننا هذا ، اذ لا يكاد المرء يتصور ان هناك لعبة ادعى الى الهدوء والسلام من لعبة الشطرنج ، ومع ذلك فانها شأن « اناشيد البطولة (Chansons de Gestes) » التي ظهرت قبل ذلك ببضعة قرون ، يذكر عنها اوليفييه دى لامارش انه نشبت كثير من المشاجرات بسببها فيقول « ان اعقل الناس يفقدون صبرهم فيها » ... « Le plus sage y perd patience » .

وكثيرا ما يتعرض مؤرخ ، للمصور الوسطى « علمى النهج » يعتمد أولا وقبل كل شيء على الوثائق الرسمية التي يسدر ان تشير العناوطف والانفعالات ، فيما عدا العنف والجشع ، لخطر اهمال الفارق بين طابع حياة المصور الوسطى المولية المحتضرة وبين طابع ايامنا هذه . فان هذه الوثائق قد تؤدي بنا احيانا الى نسيان التفجعية (Pathos) المتقدمة الاوار في حياة المصور الوسطى التي يذكرونا بها على الدوام مؤرخو الاخبار مهما يكن النقص الذي يلزمهم من حيث الوقائع المادية .

كانت الحياة تحتفظ في اكثر من ناحية ، بالوان قصص « الفيرى » الجن الخرافية Fairy ، نغنى انما اتخذت تلك الالوان في أعين المعاصرين . فكان مؤرخو الاخبار بالبلاط (: القصر) - رجالا مثقفين وكانوا يرقبون الأمراء ، ويسجلون اعمالهم عن كتب ، ومع ذلك فانهم يصفون على هذه التسجيلات التي دونوها ، روحا عتيقة جدا وكهنوتية . وتساعد القصة التالية التي رواها شاستلان على اثبات هذه الحقيقة : عند وصول كونت شاروليه الشاب (الذي أصبح شارل الجسور) الى جوركم بهولندة في طريقه من سلويس (Sluys) يصل الى علمه ان اياه الدوق حرمه من كل مخصصاته المالية واقطاعاته (Bénéfices) فدعا اليه عند ذلك رجال بلاطه باكملة ، حتى أحقر مساعدى الطهارة « وألقى فيهم خطابا مؤثرا ابلغهم فيه ما نزل به من نكبة ، مركزا الحديث حول احترامه لأبيه الذي ابلغه الوفاة عنه ما ابلغوه وحول قلقة على مصلحة حاشيته وخيرهم . فطلى من لديهم موارد كافية للمعيش ان يبقوا معه انتظارا لعودة الحظ السعيد ، فاما الفقراء منهم فهم في حل ان ينطلقوا احزارا » وعليهم ان يعودوا اليه متى سمعوا ان حظ الكونت قد عاد سيرته الاولى : وسيعودون جميعا الى امكانهم القديمة وسيكافئهم الكونت على صبرهم . » وعند ذلك تعالت الصراخ والبكاء وصاحوا جميعا صيحة رجل واحد : « نحن جميعا ، نحن جميعا ، يا مولانا ، سنعيش معك ونموك معك » . وتأثر شارل أعنق التأثر ، فتقبل اخلاصهم وتعلقهم به : « اذن فامكثوا معى وكابدوا وساكابد انا من أجلكم » حتى

لا تتمرصوا للموز » وعند ذلك تقدم النبلاء وعرضوا عليه ما يملكون ،
« حيث يقول أحدهم : عندي ألف ، ويقول آخر : عندي عشرة آلاف ، وعندي
هذا وعندي ذلك أضمه في خدمتك : واني لعلی استعداد لمشاركتك كل ما
لعله يحل بك » . وبهذه الطريقة سار كل شيء كالعتاد ولم تنقص دجاجة
واحدة قط من المطبخ .

ومن الجلي أن هذه الحكاية قد أدخل عليها شيء من التنقيح الى حد ما .
والشيء الذي يهمنا هو ان شاستلان يرى الامير ورجال بلاطه في الثوب
الملحمي لقصيدة بالاد Ballad شعبية . فان كان هذا هو تصور رجل اديب .
فما أبهى ما كانت تبدو الحياة الملكية عندما تتجلى في ابهة وبهاء ساحرين او
يكادان في الخيال الساذج للجهلة غير المتعلمين !

ومع ان جهاز الحكم كان في الواقع اتخذ اشكالا مفعدة او تكاد ، فان
عقل العوام الشعبي تصوره اشكالا بسيطة وثابتة . والأفكار السياسية
الدارجة في ذلك الزمان « هي التي ورد ذكرها في « العهد القديم » من الكتاب
المقدس وفي القصص والأشعار الرومانسية (الرومونت Romaunt
وقصائد ، البلاد » . ويقسم ملوك مصر الى عدد معين من الطراز ، ويتقابل
كل منها الى حد ما مع موضوع (: موتيف Motif) أدبي . فهناك الأمير
الحكيم العادل والأمير الذي يخدعه مستشاره السوء ، والأمير المنتقم
لشرف أسرته « والأمير السيء الحظ الذي يظل خدمه مخلصين له .
ويتحول المسائل السياسية في عقول الناس الى قصص مغامرات .
وهرف فيليب الطيب اللغة السياسية التي يفهمها الشعب . فلكي يفتح
الهولنديين والفرنزيين ، انه قادر تماما على فتح أسقفية اترخت ، عرض
على أنظار الناس أثناء احتفالات لاهاي في ١٤٥٦ صحافيا وسبائك نفيسة
تقدر قيمتها بثلاثين ألف مارك فضية . وأتاح لكل انسان الحضور لمشاهدتها
وكان من بينها مئتا ألف عملة من ذهب جلبت من مدينة ليل ويحتويها
صندوقان أجاز الأمير لأي انسان يشاء ان يحاول رفعها عن الأرض
واتخذ اظهر قدرة الدولة على الوفاء بديونها شكلا عرض علني عام
كمعرض الملاهي في سوق هام .

وغالبا ما نجد عنصرا خياليا عجيبا في حياة الأمراء يذكرنا بالخليفة في
« ألف ليلة وليلة » فقد شهد شارل السادس وهو متنكر وممتط مع صديق له
صهوة جواد واحد ، دخول عروسه الى المدينة ، وتعرض لدفع بعض صغار
الحراس له بين زحام الجمهور . ولما ان امر الاطباء فيليب الطيب بخلاقة
شعر رأسه « أصبلز أمرا الى جميع النبلاء بأن يحذوا حذوه ، وكلف
ببيرده هاجباخ بقص شعر كل من وجدته ممتنعا عن ذلك . وفي بعض الأحيان
يعمد الأمراء ، في ثيابا بعض المغامرات المحسوبة بروية الى التصرف بتهور
ملؤه الطيش ، يعرض حياتهم وسياساتهم لاشد المخاطر . فان ادوارد الثالث

لا يتردد في تعريض حياته وحياة ولى عهده أمير ويلز لاشد الخطر لكي يقضى على بعض التجار الاسبان ، انتقاما لبعض أعمال القرصنة . ويقطع فيليب الطيب اشد الأعمال السياسية جدية ليعبر المسافة المخطرة ما بين روتردام وسلويس من أجل مجرد نزوة عنت له . وفي مناسبة أخرى ، جن جنونه غضبا لشجار نشب بينه وبين ابنه ففادر بروكسل بمفرده ليلا وضل الطريق في الغابات . وأقبل عليه الفارس فيليب بوه الذي نيط به القيام بالمهمة الحساسة من تهدئة باله عند عودته مستعرا هذه المبارة البعيدة : « طاب يومك يا مولاي ! طاب يومك ! » ما هذا ! اتقوم بدور الملك آرثر الآن ؟ ، أم دور السير لانسيلوت ؟ » .

وكانت عادة الأمراء في القرن الخامس عشر من التماس المشورة في المسائل السياسية في كثير من الأحيان من مجاذيب الوعاظ وكبار الحالمين تؤدي إلى استمرار وجود نوع من التوتر الديني في شئون الدولة قد ينجلي في أية لحظة عن قرارات من نوع غير متوقع اطلاقا .

وبلغ من ازدهام المسرح السياسي لممالك أوروبا بالصراعات الشرسة المفاجعة ، في نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر ، أن لم يسع الناس إلا أن يمدوا كل مايتعلق بالملوك والملكية ، سلسلة متعاقبة من أحداث دموية ورومانتيكية : إذ حدث في إنجلترا أن الملك ريتشارد الثاني عزل ثم اغتيل بعد ذلك سرا ، بينما حدث في نفس الأوان تقريبا أن الأمراء المنتخبين Electors عزلوا أعظم عاهل في عالم المسيحية ، وهو زوج اخته « ونزل (Wenzel) ملك الرومان (أو الدولة الرومانية) . وفي فرنسا تولى العرش ملك مجنون وسرعان ما نشب بعد ذلك كفاح حزبي شرس بدأ انفجاره بالمصرع الرهيب الذي لقيه لويس أورليان في ١٤٠٧ ، وامتد إلى مالا نهاية بانتقام سنة ١٤١٩ يوم أن اغتيل جان غير الهيب في مونترنو . وأسدل هذان المصرعان بكل ما جراه من سلسلة لا نهاية لها من العداوة والانتقام على تاريخ فرنسا ، طوال قرن كامل بأجمعه ، غمامة قاتمة من الكراهية . وذلك أن العقل المعاصر لا يملك إلا أن يرى جميع الولايات والمصائب القومية التي قدر لصراع بيتي أورليان وبرجنديا أن يطلقها من عقالها ، في ضوء ذلك الدافع الدرامي الأوحده وهو انتقام الأمراء . فذلك العقل لا يجد تفسيرا للأحداث التاريخية إلا في صورة الخلافات الشخصية والدوافع الانفعالية .

وبالإضافة إلى هذه الشرور جميعا ، ظهر الانشغال المتزايد بالخطر التركي ، وبذلك الذكرى التي لم تبرح قوية في الأذهان عن كارثة نيقوبوليس (١).

(١) موقعة عامة مزعم فيها الأتراك العثمانيون القوى الأدبية للمسيحية التي قامت على شكل جملة صليبية لطرد العثمانيين من أوروبا ومحاولة الاستيلاء على القدس . (المراجع) .

في ١٣٩٦ حيث انتهت محاولة طائشة لانقاذ عالم المسيحية بالقضاء التام على الفروسيه الفرنسيه ذبحا وتقتيلا ، ويأتي أخيرا ، الانشقاق أو الصدع الأكبر (١) الذي أصاب الغرب ، حيث دام بالفعل ربع قرن كامل ، محدثا زلزلة كبيرة في كل فكرة عن ثبات الكنيسة ومتخضا عن التمزق والانقسام في كل بلد ومجتمع . وظهر مدعيان لكرسي البابوية ، سرعان ما أصبحا ثلاثة ! ... وكان الناس في فرنسا يطلقون على أحدهم ، وهو الأرجوني العنيد بطرس من لونا أو بندكت الثالث عشر اسم بابا القمر (البابا المجنون) « Le Pape de la Lune » فماذا كان يمكن جماهير جاهله أن تتصوره عندما تسمع هذا الاسم ؟

وتجسدت انصورة المألوفة لعجلة الحظ التي يسقط منها الملوك بتيجانهم وصوالجهم شكلا حيا مائلا في شيخوخة كثير من الأمراء المطرودين ، الذين يتجولون من بلاط الى بلاط ، وليسست في يدهم موارد ، ولكنهم عامرو الوفاض بالمشروعات وهم مع ذلك يقدون ويروحون متحلين بآنية الشرق المجيب ، الذي لاذوا منه بالفرار : - منهم ملك ارمينية وملك قبرص ، ونم يلبث ان لحق بهما امبراطور القسطنطينية - فلا عجب اذن ان يصدق اهل باريس حكاية الفجر الذين عرضوا انفسهم في ١٤٢٧ ، «دوقا وكونتيا وعشرة رجال ، وكلهم على صهوة الخيل ، بينما اضطرت بقيتهم وعدتها مئة وعشرون الى البقاء خارج المدينة . قالوا انهم وفدوا من مصر . وقد امرهم البابا على سبيل الانابة عن ارتدادهم عن دينهم . أن يطوفوا في البلاد مدة سبع سنين ، دون ان يناموا في فراش . وكانوا ألفا ومئتين عددا ، بيد أن ملكهم وباقي اخوانهم ماتوا في الطريق . وتخفيفا عنهم أمر البابا ان يدفع لهم كل اسقف ورئيس دير عشرة جنيهات تورنوازية (أي مما ضرب بمدينة تورنوا على غرار عملتها (Tournais) ، وتقاطر سكان باريس بأعداد غفيرة لمشاهدتهم وليقرأ لهم حظهم نساء منهم استلبن نقودهم « بفن السحر أو بطرائق أخرى » .

وتجسد عدم ثبات حظ الأمراء بصورة اخاذة في شخص الملك رينيه (١٤٠٩ - ١٤٨٠) ، الذي راح يطمع الى تيجان هنغاريا وصقلية وبيت المقدس ، ولكنه خسر كل ما عن له من فرص ، ولم يجن من وراء جهوده الاسفلة متلاحفة من الهزائم والسجن . لا يغير من لونها القائم الا قراراته المتكررة المحفوفة بالخطر . وكان ذلك الملك الشاعر وهو من عشاق الفنون ، يمزى نفسه رغم ما وقع عليه من خيبة الأمل المتكررة بالانفراد في مزارعه بانجو و بروفانس ، اذ أن حظه القاسي التنس لم يشغفه من ميله الشديد الى

(١) يعرف كذلك بالقطيعة الدينية الكبرى (١٣٧٨ - ١٤٠٩ م) وذلك عندما قام في غرب أوروبا بايوان أحدهما في روما والآخر في آفينيون . وانقسام المجتمع الكاثوليكي الاوربي في تشبيه للبابوين (المراجع)

المتنح الرعوية (Pastoral) وقد شهد جميع أطفاله يموتون الا واحدا هو ابنته التي خبأت لها المقادير مصيرا اقسى من مصيره . فقد تزوجت مرجريت دانيجو وهي في السادسة عشرة من متعصب مافون ، هو هنري السادس ملك إنجلترا ، وكانت تفيض ذكاء وطموحا وعاطفة ، وبعد ان عاشت سنوات عديدة في البلاط الانجليزى جحيم الكراهية والاضطهاد ، فقدت تاجها عندما اندلع الخلاف بين يورك ولانكستر في آخر الأمر حربا أهلية . حتى اذا وجدت ملأذا آمنا في بلاط برجنديا بعد ان واجهت أخطارا وآلاما كثيرة ، راحت تقص على شاستلان قصة مفامراتها : كيف اضطرت ان تسلم نفسها وابنتها الصغير لرحمة لص سارق ، وكيف انها اضطرت في قداس حضرته ان تطلب من احد رماة النشاب الاسكتلنديين بنسا تدفعه في المقدمة ، فمد يده في كيسه متكرها أسفا واخرج منه غرورا عملة قيمتها اربعة بنسات (اسكتلنديا أعطاهما لها على سبيل السلف) وكانت نتيجة ذلك ان هذا المورخ الطيب القلب وقد مست قلبه تلك الخطوب التي مرت بها اهدى اليها « رسالة صغيرة عن الحظ تقوم على عدم ثباته وطبيعته الخادعة » ، جمل عنوانها « معبد بوكاس (Le Temple de Bocace) ولم يخطر بباله ان الايام كانت تختزن للملكة التبعة الحظ مصائب افدح . فان حظ لانكستر تدهور الى الابد في معركة تيوكسبرى في ١٤٧١ . وفيها هلك وحيدها ولعله ذبح بعد المعركة . وقتل زوجها سرا . وسجنت هي نفسها ببرج لندن ، حيث بقيت خمس سنين ، لكن يسلمها في النهاية ادوارد الرابع الى لويس الحادى عشر ، فأجبرها على التنازل عن ميراث ابوها ثمنا لحريتها .

واحاط بحيوات الأمراء جو من الانفعال والمغامرة . فلم يكن خيال العوام هو وحده الذي أضفى عليها ذلك اللون .

ولن يستطيع قارئ عصرى في ايامنا هذه ، اذ يدرس تاريخ العصور الوسطى القائم على الوثائق الرسمية ، ان يدرك بالقدر الكافى ما كانت عليه روح اسان العصر الوسيط من قابلية مفرطة للاهتياج . ذلك ان الصورة المستقاة من السجلات الرسمية بصفة رئيسية ، مهما كانت تلك السجلات اعظم ما يمكن الركون اليه من مصادر ، - سيموزها عنصر واحد هو عنصر الانفعال الشرس الذي تملك ناصية الأمراء والشعوب على السواء اجل ان عنصر الانفعال ليس منعذما في السياسة العصرية ، ولكن يكبحه الان ويحول وجهته في اغلب الشان ما يريم على جهاز الحياة الاجتماعية من تعقيدات . وكان ذلك الانفعال لا يزال يقوم منذ خمسة قرون بفارات كثيرة وعنيفة يقتحم بها حياض السياسة العملية ، فيقلب الخطط المدبرة بروية وتمقل ، راسا على عقب . ومما يضاعف من تلك الماطفة الطافحة بالعنف لدى الأمراء « الكبرياء والشعور بالقوة » ولذا فهي تعمل عملها في نفوسهم بقوة دفع مضاعفة . فليس بمعجيب اذن - كما يقول شاستلان - ،

« ان الامراء غالبا ما يعيشون في عدااء مستحكم » « ذلك ان الامراء ينبر ، كما ان شئونهم عالية ومحققة بالمخاطر ، وطبايعهم عرضة لكثير من الانفعالات كالكرامية والجسد ، وقلوبهم مثابة حقيقية لها لا جبلوا عليه من كبرياء في الحكم » .

ونحن حين نكتب تاريخ اسرة برجنديا ، ينبغي ان نتمثل نصب أعيننا على الدوام روح الانتقام باعتباره الدافع المهيمن Leitmotiv عليها دائما . ولن يحاول انسان ان يبحث الان « بطبيعة الحال » عن تفسير لكل ذلك الصراع على السليطة والمصالح ، الذي تمخض عن النزاع الديوى بين فرنسا وبيت الملك النمساوى ، وتجل في الضغائن الاسرية بين اوردليان وبرجنديا . وقد اسهمت جميع صنوف الاسباب ذات الطبيعة العامة - السياسية منها والاقتصادية والصلالية الوصفية الاثنوجرافية (1) (Ethnographie) في تكوين ذلك الصراع الكبير . على انه ينبغي الا يغيب عن بالنا ان السبب الظاهر في ذلك الصراع الدافع الرئيسى المسيطر عليه كان في نظر رجال القرن الخامس عشر بل حتى بعده ، هو التمتعش للانتقام . فهم يرون ان فيليب الطيب هو المنتقم دائما وفي المقام الاول « فانه هو الذى ، رغبة في الثار للاعتداء الذى وقع على شخص الدوق جان واصل الحرب مدة ستة عشر عاما . حيث تولاه بوصفها واجبا مقدسا : « فباعنف صنوف البغضاء واشد اللدد نذر نفسه للثار للموتى ، بقدر ما ياذن الله له بذلك ، وانه ليكرس لذلك جسمه وروحه ، وما لديه من مادة وارض ، واضعا كل شئ في كفة المظ . معتبرا ذلك عملا لاغبار عليه برضى الله عن قيامه به لا عن تركه .

وما عليك الا ان تقرأ القائمة الطويلة للأعمال التكفيرية التى طالبت معاهدة آراس بها في ١٤٣٥ - ما بين كنائس صغيرة واديرة وكنائس كبيرة وانشاء قاعات اجتماعات للكهنة واقامة صلبان ، وترثيل قداسات - لتبين القيمة الشديدة التى كان الناس يقدرون بها الحاجة الى الانتقام والتعويضات عن الشرف المهان . ولم يكن البرجنديون هم وحدهم الذين كانوا يفكرون على هذه الشاكلة ، فان اينياس سيلفيوس ، اشد أبناء بلاده استنارة يظري في احدى رسائله فيليب فوق كل أمراء عصره لا أبداه من تلهف على الثار لأبيه .

وهذا الواجب من الحفاظ على الشرف والانتقام ، هو فيما يقرر لامارش ، النقطة الرئيسية في السياسة عند رعايا الدوق . فانه يقرر ان جميع ممتلكات الدوق كانت تجار معه مطالبة بالانتقام . وسنجد من الصعب علينا ان نصدق ذلك القول عندما نتذكر مثلا العلاقات التجارية بين فلاندرة وانجلترا ، وهى عامل سياسى أكبر أهمية فيما يبدو ، من

(١) الاثنوجرافيا هو علم وصف السلالات البشرية . (الترجمة)

حرف الأسرة الدوقية . ولكن ينبغي للمرء ، لكي يفهم عاطفة العصر نفسه أن يبحث عن الأفكار السياسية المعترف بها والشهيرة الواعية - وليس ثم أدنى شك في أنه لا يمكن للناس فهم أى دافع سياسى آخر على وجه أفضل من فهمهم للدوافع البدائية مثل الكراهية والانتقام . وكان للتعلق بالأمراء فضلا عن ذلك طابعه الانفعالى أيضا ، وكان يقوم على العواطف الفطرية والمباشرة ، عواطف الوفاء والزمالة ، ولا شك أنه كان لا يزال في قراراته عاطفة اقطاعية . فهو وجدان حزبي لا سياسى . ومعلوم ان القرون الثلاثة الأخيرة من العصور الوسطى هي عهد المنازعات الحزبية الكبرى : فمنذ القرن الثالث عشر فصاعدا ، تنشأ خلافات حزبية عضال متصلة بجميع الأقطار تقريبا : حيث نشأت بإيطاليا أولا ثم دبت في فرنسا والأراضي المنخفضة وألمانيا وإنجلترا . ومع ان المصالح الاقتصادية ربما كمنّت في بعض الأحيان في قرارة هذه المنازعات ، فان المحاولات التى بذلت لفضها كثيرا ما يشتم منها نكهة ريح الافتعال التعسفى وقد أصبحت الرغبة في اكتشاف أسباب اقتصادية للمسائل ضربا من لوثة تخالجننا الى حد ما ، وتحملنا أحيانا الى نسيان تفسير نفسى (سيكولوجى) للوقائع أبسط كثيرا .

ولم يكن للحروب الخاصة بين أسرتين أثناء عهد الاقطاع سبب واضح الا التنافس في مرتبة الشرف والتحاسد الجشع على الممتلكات . أجل ان الكبرياء العنصرى (: العرقى Racial) والتمطش الى الانتقام والوفاء هي الدوافع الأولى والمباشرة لتلك الحروب . وليس هناك أساس يحملنا على نسبة دافع اقتصادى آخر اليها عدا التطلع الجشع الى ثروة الجار . ومن ثم ، فعندما أخذت السلطة المركزية في التماسك والتوسع ، تتحد هذه الأطراف المتشاحنة المنعزلة وتتكتل كتلا ، وتتشكل احزاب كبيرة ، أو تستقطب بمعنى أصح ، وذلك بينما لا يعرف أعضاؤها أى أساس يقوم عليه اتفاقها أو عداؤها الا الشرف والتقاليد والوفاء . وفي أغلب الأحوال لا تكون خلافاتهم الاقتصادية الا نتيجة لعلاقتهم مع حكامهم .

وتظهر كل صفحة من صفحات التاريخ الوسيطى الطابع التلقائى والعنيف الذى غلب على عواطف الولاء والاخلاص للأمير . اذ يفد ليلا على ايفيل في ١٤٦٢ رسول ، حاملا أنباء اصابة دوق برجنديا بمرض عضال . وإن ابنه ليرجو المدن الطيبة أن تصلى من أجله . وعلى الفور بأمر أعضاء مجلس المدينة آلدرمين (Aldermen) بقرع أجراس كنيسة سان فلقران ، فيستيقظ السكان جميعا ، ويهرعون للكنيسة ، حيث قاموا الليل كله في صلوات وإبتهال ، وركعتين أو ساجدين على الأرض ، مع اضاءة مشاعل ضخمة مدمشة « Grandes allumeries merveilleuses » بينما تظل الأجراس تدوى بطنينها .

وربما ظن بعض الناس أن الانقسام (: الصدع الكبير الذي حدث بالكنيسة) الذي لم يكن له سبب اعتقادي (Dogmatic) ، لم يكف يوقف المواطنين الدينية باقطار بعيدة عن افينيون وروما « اقطار لا يعرف فيها للرجلان اللذان اعتليا عرش البابوية الا بالاسم فقط ، ومع ذلك فالواقع ان ذلك الانقسام ولد على الفور كراهية ملؤها التعصب ، كالتى تشعب بين المؤمنين والكفرة . وعندما انضمت مدينة بروج الى « طاعة » افينيون ، غادر عدد فقير من الناس دارهم أو مهنتهم أو راتبهم التمسى ليمشوا وفق آرائهم الحزبية فى أسقفية تدين بالطاعة للبابا أربان ، مثل ليبج أو اترخت أو غيرهما . ففي ١٢٨٢ رفع العلم الحريرى الأحمر ضد الفلمنكيين - وهو لواء لا يجوز نشره الا فى قضية مقدسة - لأنهم من الأباينيين (أتباع البابا أربان) أى كفرة . وعندما وصل بيارسا لمن الى أترخت قرب عيد الفصح ، وهو وكيل سياسى فرنسى « لم يجد بها فسيسا يقبل أن يدخله فى الصلاة مع الجماعة ، « لأنهم قالوا انى انقسامى وأومن ببندكت ، البابا المضاد (أو الزائف) » .

ومما كان يزيد فى أوار الطابع الانفعالى للمواطنين الحزبية والوفاء ، الأثر الإيحائى القوى الذى تحدثه جميع العلامات الظاهرية لهذه الانقسامات: البديل الرسمية والرايات والشارات والصيحات الحزبية . ففي السنين الأولى من الحرب بين الأرمنياكيين والبرجنديين ، تعاقبت هذه العلامات فى ياديس فى تبادل خطر : فظهرت أولا قلنسوة أرجوانية عليها صليب القديس أندرو ، ثم فلاتس بيضاء ثم أخرى بنفسجية . وحتى القسيسين والنساء والأطفال كانوا يرتدون العلام المميز . بل ان صور القديسين زينت بها ، بل أكد بعض الناس أن بعض القسيسين ، كانوا يرفضون ، أثناء القداس واحتفالات التعميد « رسم علامة الصليب بالطريقة السلفية المألوفة » وأبوا الا أن يرسموها على شكل صليب القديس أندرو .

والانفعال الأعمى الذى كان الناس يتبعون به مولاهم أو حزبهم مظهر من المظاهر التى كانت حاسة الصدق والحق التى لا تتزعزع - وهى الطابع المميز للمصور الوسطى - تحاول أن تمير به عن نفسها . وكان الإنسان فى ذلك الزمان مقتنعا بأن الحق ثابت ومؤكد باطلاق . وينبغى أن تحاكم العدالة كل ظالم لا يعامل « تلاحقه فى كل مكان وإلى النهاية . ولا بد أن يكون التمييز والقصاص مسرفين متطرفين وأن يتخذ طابع الانتقام . وتمتزج فى هذه الحاجة المبالغ فيها الى العدالة كل من روح البربرية البدائية « وهى وثنية فى قراراتها ، وتصور المسيحية للمجتمع . فان الكنيسة قامت من جانب بغرس الرقة والرافة ، وحاولت بهذه الطريقة تلطيف المعنويات القفسائية بعض الشيء . على أنها من جانب آخر « حين أضافت فكرة الهلع من الخطيئة الى الحاجة البدائية للقصاص ، تمكنت الى حد ما من تبييه عاطفة العدالة

في الأنفس . ولذا فان «الخطيئة» عند ذوى الأرواح العنيفة والمندفعة ، لم تكن الا مرادفا في اغلب الشأن لما كان يفعله أعداؤهم . وزاد التعصب الدينى من تعزيز قوة فكرة القصاص البربرية . وأدى انعدام الأمن على نحو مزمن الى تحبيذ اشد أنواع النكال الممكنة من جانب السلطات العامة ، فاصبحت الجريمة تعد تهديدا للنظام والمجتمع ، كما تعد كذلك اهانة للجلال الالهى . وهكذا يتجلى انه كان من الطبيعى ان يصبح الشرط المتأخر من المصور الوسطى هو بوجه خاص عهد القسوة القضائية . فان استحقاق المجرم لمقوته لم يكن موضع شك على الاطلاق . وكان الاحساس بالمعاقبة عند عامة الشعب يؤيد على الدوام اشد العقوبات نكالا . وكان الحاكم من هؤلاء يقوم بين فئة وأخرى بحملات منتظمة يطبق فيها عدالة قاسية ، تكون آنا ضد قطع الطرق ، وآنا ضد السحر او الشذوذ الجنسى .

والذى يسترعى انظارنا في هذه القسوة القضائية ، وفي المتعة التى كان الناس يحسونها ازاءها ، هو الوحشية لالشذوذ والانحراف . فكان التعذيب وتنفيذ احكام الاعدام متعة للمشاهدين كانوا هيا مشهد للتسلية في سوق عام . واشترى سكان مونز احد قطاع الطرق « بشئ باهظ الى اقصى حد ، من اجل الاستمتاع بمشاهدته بمزق اربعا ، « وهو مشهد امتع الناس وابهجهم بدرجة اكبر مما لو حدث ان جسدا مقدسا جديدا يمتح حيا من بين الموتى . » وان اهالى بروج في ١٤٨٨ أثناء أسر مكسمليان ، ملك الرومان (امبراطور الدولة الرومانية المقدسة) ، لايمكن ان يشبعوا ابدا من مشاهدة ألوان التعذيب التى تنزل « فوق منصة عالية اقيمت في وسط سوق المدينة على الحكام Magistrates المتهمين بالخيانة وتؤبى على هؤلاء التعمساء الضربة القاضية التى يتولسون انزالها بهم حتى يتهاى للناس الاستمتاع للمرة الثانية بانزال التعذيب بهم .

وجرت العادة بكل من فرنسا وانجلترا . بحرمان المحكوم عليه بالأعداء من الاعتراف والمسح بالزيت المقدس . اذ كان القصد ان تتفاقم آلام المكابدة خشية الموت في صدورهم بحكم تيقنهم من نزول اللعنة الأبدية بهم . وعشبا أصدر مجمع فيين Vienne فى ١٣١١ أوامره بمنحهم القربان المقدس للتوبة على الأقل . وظلت تلك المادة نفسها موجودة الى قرب نهاية القرن الرابع عشر . فقد صرح شارل الخامس (١) ، على ما جبل عليه من اعتدال ، بان تغييرا لن يجرى مادام حيا . وقد ظل المستشار بيبير دورجمون « الذى كان تغيير مخه الصلب .. « forte cervelle » — فيما يقول فيليب دى ميزير — اصعب من تحويل حجر الطاحون ، بصم أذنيه عن سماع احتجاجات فيليب

(١) عن ذلك الامبراطور : انظر معالم تاريخ الانسانية Outline of History مج ٢ ، طبعة ١٠٣٧ . للجنة التأليف والترجمة والنشر بمأيدن (المترجم) .

الانسانية . ولم يتم صدور مرسوم ملكي بتاريخ ١٢ فبراير سنة ١٣١٧ يقضى بأن يمنح حق الاعتراف للمحكوم عليهم بالاعدام ، الا بعد ان ضم جيرسن صوته الى صوت فيليب ميزير . وأقيم صليب من الحجر بفضل رعاية بييرده كراون ، الذي امتلا اهتماما بذلك المرسوم ، - لكي يحدد المكان الذي يستطيع فيه الرهبان الفرنسيون (Minorite) مساعدة التائبين المقدمين للاعدام . ولكن هذه العادة البربرية لم تمنح حتى عند ذلك . فان اتمان بونشييه ، أسقف باريس اضطر الى تجديد مرسوم ١٣١١ في عام ١٥٠٠ .

وفي ١٤٢٧ اعدم قاطع طرق من الاشراف ، شنقا بباريس . وفي اللحظة التي أوشك فيها ان يلقي حتفه بتنفيذ الحكم فيه ، يظهر في المشهد ، الامين الاكبر لخزانة الوصي على العرش ويصب جام كراهيته عليه ، ويحول دون ادائه الاعتراف ، رغم توسلاته ، ويصعد السلم ورائه وهو يجار بالاهاونات ، ويضربه بعضا ، وينهال على الجلاذ بسوطه لانه نصح الضحية بالتفكير في خلاص روحه . فيفضب الجلاذ وتأخذه العصية فلا يتقن عمله ، فينقطع الحبل ويهوى الجرم التعس الى الأرض ، وتنكسر إحدى مساقيه وبعض ضلوعه ، ويرغم على صعود السلم مرة ثانية وهو على تلك الحال .

ولم تكن العصور الوسطى تدرى شيئا عن تلك الأفكار التي جعلت عاطفتنا حيال العدالة متخوفة مترددة : السكوك حول مسئولية المجرم ، الاقتناع بأن المجتمع ، يعد الى حد ما شريكا للفرد في جرمه ، والرغبة في الاصلاح بدلا من انزال الالم ، بل ربما يمكننا ان نضيف الى ذلك عامل الخوف من وقوع خطأ قضائي أو قل بعبارة أخرى ان هذه الأفكار كانت ضمنية . عن غير وعي شعوري ، في ذلك الوجدان المباشر والبالغ القوة ، وجدان الشفقة والمغفرة الذي كان يتناوب في القلوب مع القسوة المفرطة . فبدلا من العقوبات المتساهلة ، التي تنزل بالمجرم مع التردد ، لم تكن العصور الوسطى لتعرف الا التقييضين المتطرفين : أقصى العقوبة القاسية والعفو (الرحمة) التام . فاذا صدر عفو عن المجرم المدان لم يكن أحد يوجه السؤال الخاص ، بما اذا كان يستحقه لأية أسباب خاصة ، وذلك لأنه ، لا بد للرحمة أن تكون بلا مسوغ كرحمة الله تماما ، وفي الواقع العمل لم يكن ما يحدد مسألة العفو هو دائما الشفقة الخالصة . ذلك ان أمراء القرن الخامس عشر كانوا أسخياء اليد كثيرا « بخطابات العفو » *Lettres de rémission* عن جرائم من جميع الأنواع ، كما ان معاصريهم كانوا يرون من الطبيعي تماما ان يتم الحصول على تلك الخطابات عن طريق توسط ذوي القربى من النبلاء . ومع ذلك فان معظم هذه الوثائق تنمق باناس من عامة الشعب الفقراء .

ويتكرر ظهور التباين بين القسوة والشفقة في كل آن وموقف في عادات العصور الوسطى وعرفها . فمن ناحية ، كان المرضى والفقراء والجائعين

موضع تلك الشفقة المثارة في الأنفس بعمق والتي تعود إلى احساس بالآخرة .
يمائل ما يعبر عنه الأدب الروسي الحديث بتلك القوة الأخاذة ، على أنهم
كانوا يقابلون من ناحية أخرى بتحجر فؤاد لا يصدق عقل ، أو يعاملون
بسخرية قاسية . وينهى مؤرخ الاخبار ببرودة فينان ، حديثه بسداجة بعيد
أن وصف مصرع منصر من قطاع الطرق فيقول : « واستغرق الناس في
ضحك شديد ، لأنهم كانوا جميعا من الفقراء » . وتحدث في باريس في
١٤٢٥ حادثة « مزاح وتلطيش » *Esbatement* لأربعة متسولين عريان ،
مسلحين بعضى ضربوا بها بعضهم بعضا أثناء محاولتهم قتل خنزير ،
جمل جائزة للمعركة . وفي مساء اليوم السابق للواقعة ، يقاد الأربعة في
موكب في أرجاء المدينة « مسلحين تماما ، وأمامهم علم كبير رسم عليه
خنزير ، وقد تقدمهم رجل يدق طبلة » .

وكان الأقزام الإناث منار التسلية إبان القرن الخامس عشر ، شأنهم
حين كانوا لا يزالون موجودين في البلاط الأسباني عندما رسم فيللا سكويز
وجوهم المتناهية الحزن . وقد ذاعت شهرة مدام دور القزمية الشقراء
لفيليب الطيب . وجعلوها تصارع في إحدى الحفلات هانز البهلوان
(الأكروبات) . وتدخل مدام دي بوجران « القزمية الأشي لدموازيل
دي برجنديا (ابنة الدون) مرندية ثياب راعية غنم وممتطية صهوة أسد
مذهب أكبر حجما من الحصان ، إلى قاعة الاحتفالات في حفلات زواج شارل
الجبور في ١٤٦٨ . فقدمت إلى الدوقة الصغيرة ووضعت فوق المنضدة .
أما فيما يتعلق بحظ هذه المخلوقات الضئيلة ، فإن دفاتر الحسابات أفصح
بيانا لدينا مما تستطيع بسطه أية شكوى عاطفية . فهي تحدثنا عن بنت
قزماء « تأمر إحدى الدوقات باحضارها من بيتها » وكيف أن والديها كانا
يترددان عليها للزيارة بين حين وآخر ولتلقى منحة مالية » . إلى والد ييلون
البهلولة المهرجة ، الذي جاء لرؤية ابنته « بنس ٢٧/٦ شلن » . ولعمل
ذلك المسكين كان يعود إلى بيته مفتبطا مسرورا بعمل ابنته في البلاط . وفي
السنة نفسها جاء من بلواه Blois صانع أقفال وقدم طوقين من الحديد ،
أحدهما « لتربط به بيلون المهرجة والثاني ليطوق به عنق قرد صاحبة
الفخامة الدوقة » .

وتحتوي غلظة تلك الأيام على شيء من السداجة والبساطة يكاد يمنعنا
من انزال اللائمة عليها . فعندما كانت مذبحة الأرمانياكيين على أشدها في عام
١٤١٨ ، أسس الباريسيون جمعية رهبان باسم القديس اندرو بكنيسة مسان
يوستاش : فوضع كل إنسان « قسيما كان أو علمانيا ، أكليلا من الورود
على رأسه حتى امتلات أرجاء الكنيسة بمبرها ، « كأنما غسلت بماء الورد » .
ويحتفل سكان آراس بالغاء الأحكام الصادرة عقابا على ممارسة السحر .
وهي الأحكام التي ظلت سنة كاملة تسمم جو المدينة كأنما هي وباء وبيل ،

باقامة احتفالات بهيجة لتمثيل مشاهد « الحماقات ذات العبرة الأخلاقية »
« folies moralisées » ، كانت جوائزها زهرة زنبق من الذهب وزوجا من
الديوك الخصية ، الخ الخ ... ويبدو ان احدا لم يعد يفكر في الضحايا
الذين قاسوا التعذيب والاعدام طوال العام .

فيالها من حياة كانت من بالغ العنف وشديد التخليط « بحيث حملت
رائحة مختلطة تجمع بين السدم والورود . ويتأرجح رجال ذلك الزمان على
الدوام بين الخوف من نار جهنم وبين اشد انواع المراح سذاجة ، وبين
القنوة والرقه ، وبين الزهد الصارم والتعلق الجنوني بمباهج هذا العالم
وملذاته ، وبين البغضاء والطيبة ، وكلها دائما تصل الى درجات التطرف .

وبعد انصرام المصور الوسطى ، لم تظهر الخطايا القاتلة : الكبر
والغضب والجشع ، ثانية على الاطلاق تلك الوقاحة ، الصفيقة ، التي كانت تنجلي
في حياة القرون السابقة . ولاشك ان تاريخ البيت البرجندى بأكمله « يشبه
ملحمة من الكبرياء المتمجرف والبطولي ، التي تتخذ عند فيليب الجريه أو
المقدام Le Hardi صورة الطموح والشجاعة المتحممة وعند جان غير الهباب
صورة البغضاء والحسد ، وعند فيليب الطيب صورة شهوة الانتقام والولع
بالمظاهر ، وعند شارل الجسور التهور الاهوج والعدا .

وكانت المبادئ السائدة في العصر الوسيطى ترى ان اصل الشر كله
يكنم في الكبر أو في الجشع . وكل من الرايين مؤسس على نصوص الكتب
المقدسة :

Asuperbia initium sumpsit omnis perditio — Radix omnium malorum est cupiditas.

على أنه يبدو أن الناس يشربون منذ القرن الثاني عشر فصاعدا ، في أنه
يجدوا أصل الشر في الجشع وحب المال أكثر منه في الكبرياء . ذلك أن
الأصوات التي تنحى باللائمة على الجشع الأعمى ، وهو « La cieca cupidigia »
عند دانتى ، تزداد على الأيام ارتفاعها . وربما جاز تسمية الكبرياء باسم
خطيئة العصر الاقطاعى والطبقى . والأملاك البالغة الضئالة تعد أموالا سائلة
بالمعنى المصرى ، بينما لا يرتبط السلطان ارتباطا بالمال . فهو شيء
يعد متصلا في الشخص ، ويعتمد على احساس بالرهبة الدينية يبعثها ذلك
الشخص في الأنفس . وهو (السلطان) شيء يجعل نفسه محسوسا بواسطة
الابهة والفخامة أو بخاشية كبيرة من الأتباع المخلصين ، ويعبر الفكر
الاقطاعى أو الطبقي عن فكرة العظمة بعلامات واضحة للأعين ، ويضفى عليها
شكلا رمزيا من الاحترام الذي يقدم مع الجنو : أى من التوقير المسمى
واذن يكون الكبر خطيئة رمزية ، وتأسيسا على حقيقة كونه ، في آخره المطاف
مشتقا من كبرياء ابليس ، مستدر كل شر « يتخذ الكبر طالبا غيبيا
(ميخائيل) .

فاما الجشع وحب المال فليس له هذا الطابع الرمزي ولا هذه العلاقات باللاهوت . وانما هو في الواقع خطيئة دنيوية صرفة ، فهو من دوافع الطبيعة والجسد . وقد تفرقت في أخريات العصور الوسطى احوال السلطان بما حدث من تزايد تداول النقود ، وظهور مجال لا حد له مفتوح الفجاج أمام كل من رغب في اشباع مطالبه بتكديس الثروة . ويفدو حب المال (الجشع) هو الخطيئة المسيطرة الغالبة في هذه الحقبة بالذات . ولم يكتسب الثروة طابع الاشباح غير المحسوسة الذي مستولي الرأسمالية المؤسسة على الائتمان (Credit) اضعاء عليها فيما اعقب ذلك من الأيام . فاما الشيء الذي يطيف على الدوام بأخيلة الناس فهو لا يزال الذهب الأصفر والنضار المخسوس بالأيدي . ومن ثم فان الاستمتاع بالثراء امر مباشر وبدائي . ولم يضعفه بعد الجهاز الجديد القائم على التكديس الخفي والآلي الذي يتم بالاستثمار . وبذا يتم للناس شعور الرضى بالغنى عن احد طريقين : الترف والاسراف في الملذات او الشح الفاحش .

ولم يفقد الكبر الاقطاعي والطبقي حتى قرب نهاية العصور الوسطى ذرة واحدة من قوته . فما برح الالتذاذ بالأبهة والمظاهر الفخمة قويا عاتيا كشأنه دائما . وما قد اتحد آنذاك هذا الكبر البدائي مع خطيئة الجشع المتزايدة ، وهذا المزيج المتحصل منهما كليهما هو الذي يضاف على العصور الوسطى المدبرة صبغا من الانفعال المسرف لا يعود الى الظهور بعدها ابدا .

وتتصاعد في ادب تلك المدة في كل مكان اصوات حاشدة حانقة ، تصب اللعنات على الجشع والشح . فيتحدث الواقعون والأخلاقون وكتاب الأهاجي الساخرون ومؤرخو الأخبار والشعراء بصوت واحد . ويعم بين الناس شعور البغض للاغنياء ، سيما منهم محدثي النعمة والثراء وهم آنذاك موفور العدد . وتؤكد السجلات الرسمية مالا يكاد يصدق من حالات الشح الذي لا حدود له التي رواها مؤرخو الأخبار . اذ حدث في ١٤٣٦ أن شجارا نشب بين متسولين ، سكبت فيه بضع قطرات من الدم ، فدنست ارض كنيسة الانوسنت (الاطهار) Innocents في باريس . فابى الأسقف جاك دي شاتليه ، « وهو رجل محب للظهور طماع جدا ، ذو ميول دنيوية تتجافى وما يتطلبه مركزه » أن يمدح الكنيسة من جديد مالم يتلقى مِلْفا معينا من المال من الرجلين الفقيرين وهو مالم يملكاه . وبذا تمطلت الصلوات في الكنيسة مدة اثنين وعشرين يوما . بل لقد حدث ما هو اتكى من ذلك في عهد خلفه دنيس ده مولان . فانه ظل اربعة اشهر من عام ١٤٤١ يحظر على الناس الدفن والجنازات في مقبرة كنيسة الانوسنت (الاطهار) . وهي المحبة عند الناس على كل ما عداها ، لأن الكنيسة لم تستطع دفع الرسوم التي طلبها . واشتهر دنيس ده مولان هذا بأنه « رجل لا يبدي الا أقل قدر من الشفقة نحو الناس مالم يتلق منهم في مقابل ذلك مالا أو

ما يعادله « كما قيل عنه صدقا ان هناك امام المحكمة العليا (Parlement) اكثر من خمسين قضية مرفوعة عليه اذ لم يكن من اليسور الحصول على أى شيء منه الا باللجوء الى القانون » .

ويظل الجميع شـمـور عام بكارثة مقبلة . اذ يعم الخطر الدائم كل مكان ، وما علينا لـكى ندرلك استمرار انعدام الأمن ، الذى كان العظيم والحقير على السواء يقضون فيه حياتهم ، الا ان نقرأ التفاصيل التى جمعها المـسيـو بيير شامبيون حول الاشخاص الذين ذكرهم فيون Villon فى كتابه الوصية « Testament » ، او ملحوظات مسيو أ . توبتي على المفكرة اليومية « لواطن من باريس » وهى تعرض على انظارنا سلسلة لا نهائية لها من القضايا والجرائم والاعتداءات والاضطهادات . ولعل مدونة اخبار تاريخية مثل مدونة جاك دى كلارك او مفكرة يومية كالتى دونها مواطن متز المدعو فيليب دى فينيول ، انما ركز اكثر مما ينبغى على الجانب الاقتم من الحياة المعاصرة ، على انه يبدو ان كل فحص عن سير الأفراد يؤكد رواياتهما بكشفه امام بصائرنا ما كانت عليه حياة الأفراد من اضطراب عجيب .

وربما اعتقد المرء منا عند قراءته المدونة التاريخية التى كتبها ماثيو ديكوشى ، وهى بسيطة ودقيقة وغير متحيزة وحافلة بالعبر الأخلاقية ، ان المؤلف كان رجلا دؤوبا على العمل ، هادئا وامينا . وقد ظل خلقه مجهولا حتى اوضح المـسيـو دى فرين ده يوكور تاريخ حياته نقلا عن وثائق المحفوظات (Archives) . ولكن يا لها من حياة ، تلك التى عاشها الوكيل الممثل للسيد « بيكاردى الفضوب » . فاننا نجده وهو العضو بالمجلس التشريعى لمدينة بيرون ، ثم عمدتها (Provost) حوالى ١١٤٥ - ١١٤٥ مشتبكا منذ البداية فى خلاف عائلى مع جان فرومان ، مندوب مالى (سنديك) للمدينة . فهما يتبادلان ارهاق بعضهما بعضا بالقضايا متراشقين تهم التزوير والقتل ، « والخروج على القانون ومحاولات الاعتداء » . ويحاول العمدة الحصول على اذانة ارملة عدوه بتهمة السحر . ولكن تلك المحاولة تكلفه ثمنا باهظا . ولما استدعى ديكوشى امام محكمة باريس العليا ، امرت بسجنه هو . ثم نجده فى السجن متهما بعد ذلك فى خمس حالات اخرى ، وهى دائما قضايا جنائية خطيرة ، ونجده اكثر من مرة مكبلا بسلاسل غليظة . ويهرجه أحد أبناء فرومان فى مبارزة دأبت بينهما . ويستأجر كل من الطرفين بعض الاشقياء قطاع الطرق لهاجمة الآخر . وبعد ان يتوقف ذكر هذا النزاع الطويل فى السجلات « تنشأ منازعات اخرى لا تقل عنه عنفا . ولكن هذا كله لا يقف فى سبيل مستقبل ديكوشى « فانه يصبح مأمورا (Bailiff) لعمدة المدينة ريسون . فنأظران للخاصة الملكية « بمدينة سان كنتان ، ثم يمنح لقب النبيل . ويؤخذ اسيرا فى مونتهري ، ثم يعود من حملة اخرى مصابا بعمالة . ثم اذا به يتزوج بعد ذلك « ولكن لا يستقر فى حياة هادئة .

فانه يمثل امام القضاء مرة ثانية متهما بتزيف الاختام « ثم يقاد الى باريس « بوصفه لصا وقاتلا » ، ويرغم بالتعذيب على الاعتراف بجرائمه ويمنع من الاستئناف ، ثم يدان ، ثم يرد اليه الاعتبار ، ثم يحكم عليه مرة اخرى ، الى ان تتمحى من السجلات آثار سيرة حياة الكراهية والاضطهادات هذه .

انمجيذ اذن ان يمكن الا يرى الناس مصيرهم ومصير العالم الا في صورة سلسلة متعاقبة لا نهاية لها من الشرور ؟ ان هناك سوء الحكم والفرائض المالية وابتزاز الاموال عنوة وجشع الكبراء وعنفهم ، والحروب وقطع الطرق ، وقلة الموارد في المؤن والشقاء والأوبئة - تلك هي الصورة التي آل اليها التاريخ المعاصر في اعين الناس . ومما زاد في تفاقم الحال : من الشعور بعدم الأمن العام الذي تولد عن السمة الزمنية التي كانت الحروب عرضة ان تتخذها وعن التهديد الدائم الذي أحدثته في صدور الناس الطبقات الخطرة ، وعن عدم الثقة في العدالة ، ماران دوما على اذهان الناس من هاجس قرب نهاية العالم من خوف من جهنم . ومن السحرة والمثعوذين ، ومن الشياطين . لقد بدت خلفية الحياة كلها في هذا العالم سوداء حالكة . ففي كل مكان تشتعل نار البغضاء . ويسود الظلم والجور وينشر الشيطان اجنحته الحالكة على ارض كئيبة قتماء . وعبثا تحاول الكنيسة المجاهدة في الأرض (Militant Church) خوض المارك ، مكافحة « وعبثا يلقي الوعاظ مواعظهم ، فان العالم يظل على ضلاله وجحوده للدين . وينتشر بين الناس عامة اعتقاد شاع قرب نهاية القرن الرابع عشر ، بان احدا من الناس « لم يدخل « الفردوس » منذ بداية الانقسام الغربي الكبير .

التشاؤم والمثل الأعلى للحياة الرفيعة

تغيم على أرواح الناس ، عند نهاية العصور الوسطى ، سوداوية قاتمة . فسواء قرأنا مدونة أخبار تاريخية ، أو قصيدة شعرية ، أو موعظة دينية ، بل حتى وثيقة قانونية ، تولد فينا عنها جميعا نفس انطباع الحزن العميق ، وربما بدا أن هذه الفترة يريم عليها الشقاء والتعاسة بوجه خاص ، وكأننا لم نخلف وراءنا إلا ذكرى العنف والجشع والبغضاء القاتلة ، وكأننا لم نعرف متعة إلا متعة عدم الاعتدال ، والكبرياء والقسوة .

ولو استعرضنا السجلات التاريخية لجميع العصور ، لوجدنا أن الرزايا والتعاسة تركنا وراءهما آثارا أكثر من السعادة . إذ تشكل الشرور الكبيرة أساس التاريخ كله . وربما جئنا إلى أن نفترض ، بغير سلطان ولا بيئة موفورة ، أن مجموع السعادة يمكن أن يقال عنه أجمالا ، رغم جميع الكوارث والملمات ، أنه لم يكد يتغير من فترة إلى أخرى . ولكن لا يفرتنا أنه لم يكن من اللائق طوال القرن الخامس عشر وكذا حقبة الحركة الرومانتيكية Romanticism اطراء العالم والحياة علنا . إذ كانت الأصول الكريمة المرعية تقضى بأن لا يرى الناس إلا ما فى الحياة من آلام وتعاسة . وأن يجدوا فى كل مكان بحثا وراء دلائل الانحلال والنهاية الدامية - أو بايجاز ، ذم الزمان المعاصر أو احتقاره .

وعينا ما نبحث فى الأدب الفرنسى المنسوب إلى بداية القرن الخامس عشر ، عن ذلك التفاؤل القوى الذى سينشأ فى عصر النهضة - وإن كان يجدر بنا لهذه المناسبة أن نشير إلى أن النزعة التفاؤلية لعصر النهضة تكون فى بعض الأحيان مبالغا فيها . وعندى أن تلك العبارة المفرحة التى غاب بها آلرخ فون هاتن وأصبحت مبتذلة لكثرة الاستعمال والاقتباس . وهى : أيها العالم ، أيها الأدب . أن من

البهجة أن نعيش (١) ، ، انما تعبر عن حماسة العالم (المدرساني) (Scholar) لا حماسة الانسان . ويخفف التفاؤل بعد هذا عند الانسانيين (Humanists) الاحتقار القديم الذى أظهره نحو العالم الديوى كل من المسيحية والرواقية . وربما خدمت هذا المعنى وعبرت عنه بطريقة أفضل من صيحة هاتن ، عبارة مقتبسة من رسالة بعث بها ارازموس فى ١٥١٨ ، فى تصوير معدل التقدير الذى كان يقوم به الحياة أحد الانسانيين . « لست متعلقا بالحياة الى هذا الحد الكبير ، فانى وقد خلوت عتبة العام الحادى والخمسين من عمرى ، ارى انى عشت المدة الكافية » كما انى من ناحية أخرى لا ارى فى الحياة شيئا ممتازا ولا مناسبا ، الى الحد الذى يحل الانسان على الرغبة فيها ، وهو (أى الانسان) الذى سوغته العقيدة المسيحية للأمل فى حياة أسعد كثيرا ، أعدت لكل من تعلقوا أوثق التعلق بالتقوى . على انى مع ذلك ، أكاد فى الوقت الحاضر ، أرغب أن يصغر سنى بضع سنوات ، لهذا السبب الوحيد فقط وهو انى اعتقد انى ارى عصرا ذهبيا يبرز فجره فى المستقبل القريب . ثم يصنف بعد ذلك الوفاق السائد بين أمراء النصرانية وميلهم الى السلام - وهو شيء كان عزيزا لديه شخصا الى أقصى حد - ثم يواصل رسالته فيقول : « ويؤكد كل شيء أمل فى أن لا تولد من جديد أو تزدهر فحسب الأخلاق الطيبة والتقوى المسيحية ، بل وأيضا الأدب الخالص الصادق والدراسات والعلوم الجيدة » . وذلك - كما ينبغي أن يكون مفهوما - بفضل رعاية الأمراء ، . وقال : « فالى مشاعرهم التقية ندين بما نراه فى كل مكان - وكاننا دقت له البشائر المشهورة - من ظهور أرواح فاخرة تستيقظ وتتكاثر على استرجاع الدراسات (٢) الجيدة » .

وموجز القول ، ان ما يظهره ارازموس من تقدير لمباحج الحياة ، فآثر الى حد ما . هذا الى أنه سرعان ما عاد فغير ما أظهره من طابع التوقع المترع بالرجاء ، لم يستطع أن يعثر عليه بعد ذلك فان تقدير ارازموس ، لو وُزن بالشاعر السارية فى القرن السابق ، بكل مكان عدا إيطاليا ، لجاز أن يوصف بالدفء . اذ لم يكل الأدباء فى بلاط شارل السابع أو فيليب الطيب قط عن التنديد بالحياة وذم الزمان فيما خلفوا من كتابات . فان نغمة اليأس والابتئاس العميق هى السائدة القالبة ليس عند الرهبان الزاهدين فحسب - بل عند شعراء البلاط ومؤرخى الأخبار - وهم قوم علمانيون ، يعيشون فى دوائر أرستقراطية وبين أفكار أرستقراطية . ذلك أنه نظرا لقلّة زادهم من الثقافة الفكرية والأخلاقية ، ولكونهم فى أغلب الشأن دخلاء على الدراسات والعلوم ، ضعافا تماما فى مزاجهم الدينى ، عجزوا عن أن يجدوا السلولى

« O saeculum, O literae! Juvat vivere »

(١)

(٢) عن ارازموس وثلاث أخرى مرشدة فى تاريخ المصور الوسطى ، انظر للمؤلف والمترجم

كتاب : « اعلام والكنار » نشرته الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر (المترجم) .

أو الرجاء فيما يشهدون من شامل التعاسة والانحلال ولم يقسروا على شيء
إلا البكاء على اضطحلال العالم واليأس من العدالة والسلام .

ولم يسرف أحد في شكاوى من هذا النوع قدر يوسرتاش ديشان :

زمن الآلام والأغراء ،

عصر الدموع والحسد والعذاب ،

زمن التراخي واللعنة ،

عصر الانحلال المقرب من النهاية ،

زمن طافج بالرعب ، يؤدي كل شيء بغير اخلاص ،

عصر كذاب ، مترع بالكبرياء والحسد ،

زمن مجرد من الشرف ومن الحكم الصادق .

عصر احزان تقصر العمر .

وربما أمكن عد قصائد البالاد (Ballads) التي نظمها في هذه الروح

بالعشرات : فهي تنويعات رتيبة مملة وكثيية لنفس الموضوع الواحد الكثيب .

ولا بد أنه قد انتشر بين الارستقراطية ميل عام الى السوداوية والحزن ،
والا فلا سبيل الى تعليل هذا الشيوع الواضح لهذه القصائد بين الناس كافة :

لقد ضاع كل مراح ،

واستولت على القلوب عنوة ،

الأحزان والسوداوية .

واستمر ذلك النغم دون تغيير حتى قريب من نهاية القرن الخامس عشر .

فيتاوه جان ميشينوه كما تأوه ديشان :

أيتها الحياة المتعسة والبالغة الحزن !

انا لنكتوى بنار الحرب والموت والجاعة ،

والقر والحز والليل والنهار ، تستنزف قوانا ،

والبراغيث وعث الحكمة وما اليها من هوام

تحتربنا وتقاتلنا . فبالاختصار ، تولنا برحمتك يارب

وتدارك ذواتنا الشريرة التي قصرت أيامها كل القصر .

فهو أيضا مقتنع بأن كل شيء في هذا العالم يمضي في سبيل الخطأ

والضلال . ولم تعد هناك عدالة على الإطلاق ، فيستغل العظيم الصغير ،

ويستغل الصغار بعضهم بعضاً . وهو يتظاهر بأن ما مسه من وسواس المرض

(Hypochondria) جعله قيد أنملة من الانتحار . فهو يصور نفسه على النحو

التالي :

وأنا ، الكاتب المسكين ،

صاحب القلب الحزين الضعيف المفرور ،

عندما أشهد كل انسان في حداد ،

فعندئذ تمسك بي الهموم في قبضتها ،

وتشرق عيناي بالدموع بلا انقطاع ،

لا أتمنى شيئا الا أن أموت .

ويشير كل ما نستطيع الوصول اليه عن الحالة المعنوية للبلاء ، الى حاجة عاطفية الى تدثير ارواحهم برداء الكرب والبلاء . فلا يكاد يوجد بينهم فرد لا يتقدم الى الامام ليؤكد أنه لم ير الا صورة مجسدة للبؤس طوال حياته وأنه لا يتوقع من المستقبل الا ما هو أسوأ من ذلك . واليكم المنوال الذي يتحدث به عن نفسه ، جورج شاستلان مؤرخ أدواق برجنديا الرسمي ، وعميسد المدرسة البيانية البرجندية ، في التمهيد المطول لمؤلفته التاريخية : « وأنا ، رجل الأسى ، الذي ولد في خسوف من دامس الظلام ، وضبابات كثيفة من النواح » . فاما خلفه اوليفيه ده لامارش فيختار منوالا له هذا النحيب ، ، بالكثير ما قابلي لامارش من الآلام . وربما كان من الشائئ من وجهة نظر علم فراسة الأساير ، أن ندرس صور أهل ذلك الزمان ، التي يسترعى التفاتنا في أغلب الحالات ما يريم عليها من تعبير حزين .

وسيتملكنا العجب حين نتابع ما مر على كلمة *Melancholy* أي السوداوية من تغير في معانيها أثناء القرن الرابع عشر . اذ تمزج بذلك المصطلح فكرات الحزن ، والتأمل والخيال . مثال ذلك أن فرواسار - حين يتحدث عن فيليب دارتقلد - وة تاه في أفكاره دارتقلد على أثر رسالة وردته من توه ، يعبو عن نفسه على الوجه التالي : « وعندما أطرق متأملا مليا ، عزم على أن يجيب على رسل ملك فرنسا » . ويتحدث ديشان عن شيء أقبح من أن يتخيل : ليس ثمة فنان بلغ من « السوداوية » *Merencolieux* حدا يمكنه من تصوير ذلك . ويدل تغير المعنى بوضوح على وجود ميل الى المطابقة بين كل انشغال خطير للبال وبين الحزن .

ويمتلئ شعر يوستاش ديشان بالتافه الهزيل من ذم الحياة وما فيها من متاعب لا مناص منها . ما أسعد من لم يرزق أطفالا ، فليس للأطفال من معنى سوى البكاء والتئن ، وهم لا يعطونك الا التعب والقلق ، ولا بد من توفير الكساء والهداء والطعام لهم ، وهم معرضون على الدوام للسقوط واصابة أنفسهم والجروح ، وهم يصابون ببعض الأمراض ويموتون . فاذا شبوا فربما نهجوا سبيل الشر وزجوا في السجون . فليس وراءهم الا الهموم والأحزان ، وليس هناك حولهم سعادة تموضنا عما نلقاه من قلق من أجلهم وعما نكابده من متاعب ونفقات في تعليمهم . وهل هناك شر أفدح من أن يكون للانسان منا

أطفال مشوهون ؟ ولم تخالج الشاعر أية رحمة لما يصيبهم من مكاره ، فهو
يمتدّد :

أن رجلا له أطراف شائنة

انما هو مشوه العقل . -

طافح بالخطايا مترع بالردائل .

ما أسعد العذاب ، فإن رجلا رزق زوجة سوء . يلقى بسببها تعاسة
وشقاء . ومن له زوجة مسالمة يخاف على الدوام من فقدانها . وبعبارة أخرى ،
تخشى السعادة هي والشقاء معا . ولا يرى الشاعر في الشيخوخة إلا الشر
والاشمئزاز (القرف) فهي انحلال محزن للجسم والعقل ومضحكة ومساخة ،
(زوال كل طعم) ، وهي نحل سريعا : في سن الثلاثين عند المرأة . وفي الخمسين
عند الرجل ولا يتجاوز أي منهما الستين في معظم الحالات . وإن في ذلك لبونا
شاسع البعد من المثالية الهادئة لتصور دانتى للشيخوخة الجلييلة في كتابه
« الحياة الزوجية » (Convivio) !

ويقول ديشان : إن العالم أشبه شيء برجل عجوز أصيب بالحرف . بدأ
بأن كان بريئا طاهرا ، ثم لبث حكيما عاقلا زمنا طويلا ، عادلا متعلّيا بالفضيلة
عامرا بالقوة :

والآن أصبح العالم جباننا منجلا ضعيفا ،

عجوزا جشعا مرتبك الكلام :

وما أرى حولي إلا حمقى اناتا وذكرانا ..

وتقترب النهاية وشيكا

ويبضى الجميع ، على أسوأ حال .

وانه ليمول في مكان آخر :

لماذا كان هذا الزمان في مثل هذا الظلام .

حتى أن الناس لا يعرف بعضهم بعضا

ولكن الحكومات تمضي

من سيئ إلى أسوأ ، كما نشهد بأعيننا ؟

لقد كان الماضي أفضل كثيرا

فمن النى يسود ؟ انه تجرع الأسى والازعاج

ولا تجرى العدالة ولا القانون مجراهما ،

ولم أعد أعرف إلى أين أنتهي .

ثم يعود مرة أخرى فيقول :

إذا ظل الزمان على هذا الحال ، فأنى سأنصبح ناسكا ،

وذلك أنى لا أرى شيئا الا البت : (الحزن) والتعذيب .

ولا تكاد تقوم علاقة بين تشاؤم من هذا النوع وبين الدين . وكل ما هنالك أن ديشان يضيف مضمونا ارتجاليا من التقوى على تأملاته . فيكمن في قرارها اليأس والكتابة ، لا التقوى . وهناك احتقار للدين ، يتسلط عليه الخوف من السامة والحزن ، ومن المرض والشيخوخة ، يتولد بسبب زهد من سئموا ملذات الحياة ، عن تحرر من خادع الأوهام والكلفة والبشم . ولا علاقة بين ذلك الاحتقار وبين الدين ولا يشترك معه الا فى المصطلحات .

وقلما خلت حتى عبارات الزهد نفسها فى انقى وأسمى صورها من أن يمازجها ذلك الخوف من الحياة ، ذلك الانكماش تلقاء ما فيها من أحزان لا مفر منها . ولو اطلعت على مجموعة الحجج التى يبسطها جان جيرسن فى « حديثه عما فى البتوية من امتياز » - « Discours de l'excellence de Virginité » - الذى كتبه لأخواته ، رغبة فى منعهن من الزواج ، كما وجدتها تختلف اختلافا جوهريا عن اعوال ديشان الكثيرة . وهو « حديث » يحتوى على جميع الشرور المصاحبة للزواج . فقد يكون الزوج سكيراً أو مبذراً أو بخيلاً . وإن هو كان أميناً وطيباً ، فربما انتاب من ملات المحصول السيء ، أو موت الماشية أو غرق سفينة ، ما يسلبه كل ما يملك . وما أتعب المرأة أنه تكون حبل أو ركم من النساء قاضين نحبهن على فراش الولادة ، والمرأة التى ترضع طفلها لا تفوق طعنا للراحة ولا السرور . وقد يولد الأطفال مشوهين أو يكونون من أهل العقوق ، وربما مات الزوج ، وخلف أرملته تقاسى من بعده الهم والأملق .

وهكذا نجد دائما ونرى كل موضع من أدب ذلك العصر (أى مؤلفاته) ، تشاؤما صريحا ، لا خفاء فيه . فما أن تشب أرواح هؤلاء الرجال عن مرح الطفولة والمتعة الساذجة الحالية من التعقل ويدخلون طور التأمل ، حتى يحل محلها الاكتئاب العميق على كل ما فى الأرض من بؤس ، فلا يبصرون بعد ذلك الا ويلات الحياة . على أن هذا التشاؤم نفسه هو التربة التى ستلحق منها روحهم عالية صاعدة الى التطلع الى حياة يزينها الجمال والسكينة . إذ ظلت رؤيا الحياة السامية تنتاب فى كل الأوقات أرواح الناس ، وكلما زاد الحاضر حلوكا ، أبرز ذلك التطلع نفسه بقوة أبلغ .

وهناك سبل مختلفة ثلاثة ، بدا فى كل العصر ، أنها تؤدي الى الحياة المثالية . أولها سبيل التخل عن الدنيا . وهنا يبدو أن كمال الحياة لا يمكن بلوغه الا وراء نطاق الجهد والابتهاج الدنيوى ، وذلك بفصم جميع الروابط . والسبيل الثانى يؤدي الى تحسين العالم نفسه ، بتحسين النظم والأحوال السياسية والاجتماعية والأخلاقية ، تحسينا شعوريا واعيا . ومن المعلوم أن الدين المسيحى غرس فى العقول جميعا بقوة بالغة ابان العصور الوسطى ، انكار

الذات الزهدى مثلا اعلى ، جاعلا منه اساسا لكل كمال شخصى واجتماعى ، بحيث لم يبق بعد ذلك أى متسع للدخول الى هذا السبيل ، سبيل التقدم المادى والسياسى . ولم تكن فكرة الاصلاح والتحسين المتعمد المستمر للمجتمع موجودة آنذاك . فالنظم بوجه عام ، تعد جيدة او رديئة بقدر ما يمكن ، اذ انها لما كانت مما امر الله باتباعه ، فهي بالسليقة صالحة طيبة وكل ما فى الامر ان خطايا الناس تنحرف بها عن الجادة . واذن فان ما يحتاج الى علاج هو نفوس الأفراد . ولا يهدف التشريع ، مطلقا فى المصور الوسطى ، بطريقة واعية وصريحة الى انشاء كائن عضوى جديد من العدم ، اذ من المعترف به صراحة انه التشريع تمليه الظروف على الدوام ، وكل ما يفعله انه يعيد دائما القانون الصالح القديم (او هو على الأقل يظن انه لا يتجاوز ذلك) او يصلح من عيوب خاصة ظهرت او سوء استعمال بدر . وينظر التشريع خلفا الى ماض مثالى أكثر مما يشخص اماما الى مستقبل دنيوى . وذلك ان المستقبل الحق ، هو يوم « الحساب الأخير » وهو دان قريب .

ولا مشاحة ان هذا الميل العقل لايد أنه أسهم اسهاما ضخما فى تكوين التشاؤم الذى عم الجميع . فاذا لم يكن هناك فى كل ما يتعلق بشئون هذا العالم ، أدنى أمل فى التحسن والتقدم ، مهما يكن بطيئا ، حق لمن استبد حب الدنيا بنفسه حتى لم يعد يمكنه التخل عن مباحجها ومن لا يملكون مع ذلك الا أن يشخصوا بأبصارهم متطلعين الى نظام أفضل ، ألا يروا امامهم الافجوة مترامية وهوة سحيقة . وسيصبح لزاما علينا الانتظار حتى القرن الثامن عشر . - وذلك انه حتى عصر النهضة نفسه لا يجلب حقا فكرة التقدم - قبل أن يدخل الناس بعزم واصرار سبيل التفاؤل الاجتماعى : فعند ذلك القرن فقط ترفع قابلية الانسان والمجتمع للكمان الى مرتبة الاعتقاد المركزى ، كما أن القرن التالى سيفقد فقط ما فى هذا الاعتقاد من سذاجة ، ولكنه لا يفقد الشجاعة ولا التفاؤل اللذين قام بهما للناس .

ويخطئ من يظنون ان العقل الوسيطى ، وقد أعوذته فكرتا التقدم والاصلاح الواعى ، لم يعرف الا الشكل الدينى للتطلع الى حياة مثالية . وذلك أن هناك سبيلا ثالثا يؤدى الى عالم اجمل سلكه الناس فى كل العصور والحضارات ، وهو اسهل السبل واشدها زيفا ، وهو سبيل الرؤى والأحلام . ذلك بأن هناك يدا امتدت الى الجميع بوعد بالفرار من الواقع القاتم ، وما علينا الا أن نلون الحياة بالخيال ، وندخل فى مجال نشدان النسيان ، المطلوب فى وهم الانسجام المثالى . واذن فنحن نجد بين يدينا هنا الحل القصرى الخيالى بعد الحل الدينى والاجتماعى . وبحسب الفيوجا (١) المبهجة الى أقصى حد لنا بسيطا لكى تطور نفسها .

(١) الفيوجا (Fugue) : نوع من التأليف الموسيقى تتجاوب فيه آلات الأوركستر

وتتبادل الألحان وتتتابع بها . (الترجمة) .

وكل ما يحتاج الأمر اليه إنما هو نظرة الى بطولة ماض مثالي أو فضيلته أو سعادته . فالفكرات أو التيمات (Themes) نزوة قليلة العدد ولم يكند وداخلها تغير منذ أقدم عصور التاريخ ، وفي إمكاننا تسميتها باسم الفكرة (التيمة) البطولية والرعوية « البوكولية » . وتكاد جميع صنوف الثقافة الأدبية التي ظهرت في العصور التالية ، تقوم عليهما .

ولكن هل « كان » يعد مجرد مسألة من مسائل الأدب ، هذا السبيل الثالث الى الحياة الرفيعة . هذا الفرار من الحقيقة المرة الى الوهم الحادع ؟ لاشك أنه كان أكثر من ذلك . ويوجه التاريخ النزر اليسير النادر من الالتفات الى تأثير هذه الأحلام بحياة رقيقة على الحضارة نفسها وعلى أشكال الحياة الاجتماعية . والواقع أن مضمون ذلك المثل الأعلى يتلخص في الرغبة في العودة الى « كمال » اتسم به ماض من نسيج الخيال . وكل طموح أو تطلع الى رفع الحياة الى ذلك المستوى . سواء في ميدان الشعر وحده أو الحقيقة والواقع ، إنما هو محاكات محضة . ويقوم جوهر الفروسية في محاكاة البطل المثالي وذلك مثلما أن محاكات الحكيم القديم هو جوهر المذهب الانساني (Humanism) وأقوى هذه وأطولها عمرا في التاريخ ، الوهم الحادع بعودة الى الطبيعة والى فنون سحرها الطاهر البريء بمحاكاة حياة الراعي . ولم تفقد تلك الفكرة منذ ثيوقريطوس قبضتها مطلقا على المجتمع المتمددين .

والواقع أنه كلما زاد المجتمع بدائية ، زادت الحاجة الى المطابقة بين الحياة الواقعية ومعيار مثالي انسيابا خارج تلك الآداب الى نطاق الواقع . فالانسان العصري عامل . والعمل هو مثله الأعلى . والزى العصري للذكر منذ نهاية القرن الثامن عشر ، إنما هو بالضرورة ثوب عامل . ولما أصبح التقدم السياسي والكمال الاجتماعي يحظى بالمنزلة الأولى في تقدير الناس عامة . كما أن المثل الأعلى نفسه يلتبس في أعلى انتاج وأشد أنواع توزيع السلع تكافؤا في القرض ، لم تعد هناك بعد ذلك حاجة الى القيام بدور البطل أو الحكيم . فالمثل الأعلى نفسه أصبح ديمقراطيا . وذلك في حين أن الذي كان يحدث في الفترات الأرستقراطية ، أن معنى أن يكون الرجل من هؤلاء ممثلا للثقافة الحقة هو أن ينتج بسلوكه وبالعادات والآداب المرعية والثياب والتصرف والسمت : (الهيئة) « وهم » كونه كائنا بطوليا . ممثلنا بالكرامة والشرف . عامرا بالحكمة ثم بآداب المجاملة على كل حال . ويبدو هذا ممكنا بواسطة المحاكاة سالفة الذكر ماض مثالي . ويملا الحلم بالكمال الماضى الحياة وأشكالها بالنبل والشرف ويملاها بالجمال ويصوغها صياغة جديدة . بوصفها أشكالا للفن . فالحياة تنظم كما تنظم لعبة شريفة . ولا يستطيع الارتفاع الى مستوى هذه اللعبة الفنية الا فئة أرستقراطية قليلة . فليست محاكاة البطل والحكيم مما يباح لكل انسان . فلن ينجح المرء بغير سعة من ثراء أو بسطة من وقت فراغ أن يمنح الحياة ملحمة أو شعرا رعويا (Idyllic) والتطلع لتحقيق حلم

بالجمال فى اشكال الحياة الاجتماعية يحمل طابع الاستثناء (الاحتكار)
لارستقراطى بوصفه عيبا أصيلا *Victium originis* -

واذن فقد وصلنا هنا الى وجهة نظر ، نستطيع منها تأمل الثقافة العلمانية
العادية للمصور الوسطى الذاتية : وهى الحياة الارستقراطية مزدانة بأشكال
(قوالب) مثالية ، مذهب بالرومانتيكية (الرومانسية) الفرسانية ، أى عالم
متنكر فحم الرداء الوهمى « للمائدة المستديرة » (Round Table) (١) .

ولا يخفى أن التماس حياة الجمال أقدم كثير من عصر الأربعينات (٢)
الاطالى . وهنا كما فى مواطن أخرى - تركز الإطاح أكثر مما يجب على خط
التقسيم بين المصور الوسطى وعصر النهضة . وكل ما فعلته فلورنسا هو
أنها تبنت وطورت موتيفات (Motifs) قديمة عرفت فى المصور الوسطى .
ورغم المسافة الجمالية الفاصلة بين الجوستر (Giostre) أى المنازلات
عند آل مدتشى والأبهة المتبربرة عند أدواق برجنديا فصدر الإلهام واحد
هو لم يختلف فى الحالين . أجل ان إيطاليا اكتشفت عوالم جديدة للجمال
وأضفت على الحياة لحنا جديدا ، فأما نفس الدافع ذاته الى أرواغها على الارتفاع
والتحول الى شئ فنى . وهو الوضع الذى يعده الناس عامة طابع عصر النهضة
الطرازى . فلم يكن من اختراعها .

وقام الاختيار فى المصور الوسطى . من حيث المبدأ فقط ، بين الله وبين
الدنيا ، أى بين احتقار كل ما يشكل جمال الحياة الدنيوية وسحرها وبين التلهف
على قبوله مع تعريض المراء روحه للهلكة . فكان كل جمال أرضى يحمل وصمة
الحطية . وحسب حين نجح الفن والتقوى فى تقديس ذلك الجمال بوضعه فى
خدمة الدين ، كان على الفنان أو محب الفن أن يحرص ألا يخضع لمفاتيح اللون
والخط (Line) . والآن نشير الى أن حياة النبلاء جميعا كانت من حيث مظاهرها
الجوهرية متثلة بمثل هذا النوع من الجمال المدنس بالحطية : فهناك تدريجات
الفرسان والطرائق الدمثة الكيسة بما اجتمع فيهما من تقديس لقوة الأجسام .
ومراتب الشرف والألقاب الرفيعة بكل ما حوتا من غرور وأبهة . ثم الحب بوجه
خاص ، كل هذه ماذا كانت الا الكبرياء والحسد والبخل والشهوة . وكلها
بذمها الدين ويندد بها !! وكان لابد لهذه الأشياء جميعا ، لكى يتم قبولها
باعتبارها عناصر للثقافة العليا . أن يصفى عليها سمة النبيل والشرف وترفع
الى منزلة الفضيلة .

وهنا بالضبط أظهر سبيل الخيال ما له من قيمة فى بث الحضارة .
وما الحياة الارستقراطية فحم أخريات المصور الوسطى . الا محاولة جماعية

(١) المائدة المستديرة : هى مائدة للملك آرثر الشهيرة فى الأساطير (المترجم) .

(٢) الأربعينات : هى القرن الخامس عشر (من ١٤٠٠ الى ١٤٩٩) وبخاصة فيما يتعلق

بالفن والأدب الايطاليين . (المترجم) .

وبالجملة لتنفيذ رؤيا شوهدت في الأحلام . ولاشك أن حياة النبلاء حين
دثرث نفسها بالاشراق : الخيالي للبطولة والنزاهة لعصر قد خلى . رفعت نفسها
نحو السماك الأرفع . وبهذه السمة بالذات يرتبط « عصر النهضة » بعهود
الاقطاع .

ووجدت الحاجة الى الثقافة العليا ، خير أداة للتعبير المباشر الى أقصى حد
في كل ما تتألف منه المراسم وآداب اللياقة (الاتيكيت) . وإذا فاعمال
الأمرء . حتى ما كان منها أعمالا يومية وعادية ، تتخذ كلها شكلا شبه رمزي
وتتجه الى رفع نفسها الى مصف الأسرار والحفايا . فيحاط الميلاد والزواج والموت
بجهاز من الشكليات الوقورة والرفيعة . ثم ان الانفعالات التي تصحب هذه
الأحداث تضخم ويضفى عليها الطابع الدرامي . وما البيزنطية Byzantinism (١)
الا التعبير عن هذه النزعة نفسها ، وبحسبنا لكم نتحقق من أن هذه البيزنطية
عاشت طويلا بعد العصور الوسطى ، أن نتذكر « الملك الشمس Roi Soleil »
(لويس الرابع عشر) .

وكان البلاط (أو القصر) هو المتميز دون غيره بأنه الحقل الذي ازدهرت
فيه هذه النحلة الجمالية (٢) أي عبادة الجمال . ولم تصل تلك « النحلة الجمالية »
في أي مكان الى تطور أعظم مما بلغته في بلاط أدواق برجنديا . وهو بلاط كان
أعظم أبهة وأفضل تنسيقا من بلاط ملوك فرنسا . فان الأهمية البالغة التي
علقها أولئك الأدواق على فخامة قصرهم وحاشيتهم مشهورة معلومة . فقد كان
في مقدور بلاط فخم ، أن يقتنع الأنداد المنافسين أكثر من أي شيء آخر بالمرتبة
السامية التي ادعى الأدواق أنهم يتبواونها بين أمرء أوروبا . يقول شاستلان ،
« ان القصر والحاشية - بعد الأعمال الجليلة والمآثر العظيمة في الحروب - هي
الشيء الأول الذي يخطف الأبصار . وهي أيضا الشيء الذي من ألزم الضروريات
من ثم ، اعادة ادارته وترتيبه على أحسن وجه : » وكان من دواعي الفخر أن
البلاط البرجندي ، كان اغنى البلاطات جميعا وأحسنها تنظيما . وكان شارل
المجسور . بوجه خاص ، شديد الولع بالفخامة . وكان الدوق يتولى بنفسه
شئون القضاء على الطراز القديم والرعوى الشاعرى ، التزم يديرها الأمير
بشخصه ، حتى بالنسبة لأحق رعاياه . وجرت عادة الدوق أن يجلس على ملا
من الناس في وقار عظيم مرتين أو ثلاثا في الأسبوع ، حيث كان يجوز لكل
انسان أن يقدم التماسه . وانه ليصدر الأحكام بحضرة جميع نبلاء حاشيته .
وقد اعتلى منصة « Hautdos » مجلة بغطاء من خيوط الذهب . يعاونه اثنان من
معاوني الالتماسات (Maitres des Requêtes) . وقد جثا بين يديه صف ضابط
وكاتب . وكان النبلاء يسأمون هذه الجلسات الى حد كبير . ولكن لم يكن بد

(١) البيزنطية : هي مظاهر الخصائص التي غلبت على بيزنطة . (المترجم) .

(٢) النحلة الجمالية Aestheteism : هي التمدد للفنون والشعر مع عدم المبالاة بالشئون

العلمية . (المترجم) .

من ذلك ، كما يقول شاستلان الذى يعبر عن شيء من الشك فى جدوى وجود هؤلاء النظارة . « لقد بدا أن ذلك شيء فآخر جدير ببالح الشاء . مهما تكن الثمار التى تجنى من ورائه . على أنى لم أسمع ولم أشهد فى حياتى شيئا مثل ذلك يجرى على يد أمير أو ملك » .

وشعر شارل فيما يتعلق بوسائل التسلية أيضا ، بالحاجة الى وجود الأشكال الوقورة المترعة بالمظاهر البراقة . « وجرى عادته بتخصيص شطر من يومه للمهام الجدية ، كما أنه كان يسلى نفسه ، مع الألعاب والضحك ، بالخطب الممتازة وحث نبلائه . كأنه هو خطيب . على ممارسة الفضيحة . وفى هذا الصدد . غالبا ما كان يشاهد . جالسا على كرسى العرش . وأمامه نبلاؤه ، وهو يعترض عليهم محتجا حسبما يقتضيه الوقت والظروف . وكان على الدوام باعتباره أمير الجميع ورئيسهم ، يرتدى ثيابا غالية فاخرة فائقا فى ذلك الآخرين جميعا » .

وهذه « الفخامة القلبية السامية حين ترى وتشاهد فى أشياء رائجة غير عادية » . ليست تتمشى تشبها مطلقا مع روح عصر النهضة ، رغم ما لها من مظهر خارجي يتسم بالسذاجة وبشيء من الجفاف ؟

وكانت وجبات طعام الدوق تتم بمراسم لها وقار يكاد يصل الى حد الطقوس . والأوصاف التى يوردها أوليفيه ده لامارش مدير المراسم . جديرة بالقراءة تماما . فان رسالته : « الوضع فى دار دوق شارل البرجنسى L'état de la maison du duc Charles de Bourgogne التى ألها تلبية لطلب إدوارد الرابع ملك إنجلترا . ليتخذ منها نموذجا يحتذيه ، تبسط الخدمات المعقدة التى يقوم بها حملة الحيز ومقطعو اللحم والسقا (حملة الكؤوس) والطهارة وتشرح التوالى المنظم لالوان الطعام فى الوليمة ، التى كان يتوجها جميع النبلاء (الأشراف) الذين يرون أمام الدوق ، الذى ظل جالسا الى المائدة . لى يعظموه ويضعوا عليه المجد » .

ولوائح تنظيم المطبخ تعد - والحق يقال - ضربا من التهريج الساخر الذى يمكن نسبته الى بانتاغر ويل Pantagruel بطل رابيليه . وفى إمكاننا يضورها وهى تنفذ فى المطبخ ذى الأبعاد المديدة البطولية بمدخنة السبعة الجبارة التى لا تزال قائمة يمكن مشاهدتها فى قصر الدوق القائم بمدينة ديجون . فيجلس كبير الطهارة على كرسى مرتفع ، يشرف على الجناح بأكمله . « وينبغى عليه أن يمسك بيده مفردة خشبية ضخمة يستخدمها لفرضين : فهو يذوق بها الحساء والمرق من ناحية ، ويطارد بها من ناحية أخرى ، غاسلي الصحاف (المظونات) من المطبخ ليعودا الى عملهم ، وليضربهم بها ، متى دعت الحاجة » .

ويتحدث لامارش عن المراسم التى يصف ، بطريقة شبه مدرسانية ملؤها الاحترام ، وكأنها هو يعالج أسراراً مقدسة . وهو يعرض على قرائه أسئلة

خطيرة تتعلق بترتيب الاسبقيات وتقديم الألوان ، ثم يجيب عنها اجابة العليم العارف . لماذا يحضر كبير الطهاة لا معاون المطبخ « *écuyer de la cuisine* » أثناء تناول مولاه طعامه ؟ وكيف تتخذ اجراءات تعيين كبير الطهاة ؟ وهو سؤال يجيب عنه بحكمته فيقول : عندما تخلص وظيفة كبير الطهاة في قصر الأمير ، يستدعى كبيرو السقاة اليهم المعاوين وجميع خدام المطبخ واحدا بعد الآخر ، فيدلل كل منهم بصوته ببالح الجديدة ، مؤكدا رأيه يمين يقسه ، وبهذه الطريقة ينتخب كبير الطهاة - ومن الذى يتولى مهام عمل كبير الطهاة فى حالة غيابه : أسطى الشواء *Spit-master* أم أسطى الحساء ؟ - الاجابة : لا أحد منهما . فان البديل يعين بالانتخاب - ولماذا يشكل حملة الحبز والسقاة الطبقة الاولى راثانية فوق مقطعى اللحم والطهاة ؟ - الجواب : لانهم يختصون بالخبز والخمر اللذين تضاف عليهما قداسة « سر التناول » فى الكنيسة طابعا مقدسا .

والاهمية المفرطة التى تتعلق بمسائل ترتيب الاسبقيات وآداب اللياقة (الاتيكيت) لا يمكن تفسيرها الا بما ينسب اليها من اهمية تكاد تدانى اهمية الدين ، حيثما كانت التقاليد قوية وحيثما دام تسلط روح بدائية على العقول - فهى امور تحتوى بمعنى ما ، عنصرا شعائريا . وتفصل جميع اشكال الاتيكيت تفصيلا محكما بحيث تشكل لعبة رفيعة « لعبة » - « وان تكن مصطنعة » - فانها لم تتحط بعد انحطاطا تاما حتى تصل الى استعراض زائف . ويحدث أحيانا أن يتخذ الشكل المؤدب (أو التقليد المذهب) من بالغ الاهمية ، ماتتواى معه عن الانظار خطورة الأمر قيد البحث .

وقبل نشوب معركة كريسى ، عاد اربعة من الفرسان الفرنسيين بعد عملية استطلاع فى الخطوط الانجليزية . ويزوى هذه الحادثة فرواسار . ولم يطلق الملك صبرا على انتظار الاخبار التى يجلبونها ، فركب جواده وتقدم الى الامام للملاقاتهم : حتى اذا وقعت عيناه عليهم توقف عن السير من فوره . فشقوا طريقهم عنوة من خلال صفوف الفرسان المنسججين بالسلاح حتى وصلوا الى الملك . ويسأل الملك قائلا : « ما اخباركم ايها السادة النبلاء ؟ » . فينظر بعضهم الى بعض ولا ينطقون بكلمة واحدة ، لان احدا منهم لا يرغب فى التحدث قبل رفاقه . وقال احدهم للآخر : « ايها اللورد علا تقول وتحدث الى الملك . فانى لن اتكلم قبلك » . وهكذا ظلوا زمنا يتجادلون لان احدا منهم لا يريد بدأ الكلام مزاعة « *حق الشرف Par honneur* » ، حتى أمر الملك فى النهاية السير مون دى باسيل أن يفضى اليه بما يعرف .

وكان من عادة السير جولتييه والار ، قائد الحراسة الليلية فى باريس ، فى ١٤١٨ ، عدم الخروج فم تطوافه بغير أن يتقدمه « ثلاثة أو اربعة من الموسيقيين يلعبون على آلات نحاسية ، وهو تصرف بدا عجيبا عند الناس » لانهم قالوا انه كانا يقول للأشرار : (ابتعدوا فاني قادم) ، وهذه القصة التى رواها « مواطن باريس » ، عن رئيس للشرطة يحذر الأشرار من اقترابه

منهم - ليست الوحيدة من نوعها - اذ يروى جان دي روى قصة مماثلة عن جان بالو ، استقف افرو Evreux في ١٤٦٥ . لقد كان يجول جولاته ليلا ، « وأصوات النفير والبوق وغيرها من الآلات الموسيقية تتقدمه في الشوارع وتصدر من فوق الأسوار ، وهو شيء لم يكن مألوفاً أن يقوم به رجال الحراسة » . وحتى على المشنقة قرع يدقة الاحترامات الواجبة للرتبة النبيلة - وهذا كان أن المشنقة التي صعد اليها كونستابل سانت بول جللت بإسراف بالمخمل (انعطيفة) الاسود ونثرت عليها زهور الزنبق ، والمصابة التي عصببت بها عيناها والتمركة (الوسادة) التي ركع عليها ، من القطيفة القرموزية ، كما أن الجلالد انسان لم ينفذ الحكم قبل ذلك في أى مجرم قبله - وهو امتياز مشبوه بالنسبة للضحية النبيل !! ...

وقد تطورت الى حد خارق في حياة البلاط - في القرن الخامس عشر ، المنازعات على قواعد الآداب المرعية التي كانت منذ حوالي أربعين عاما الطابع الغالب على آداب اللياقة في الشريعة الدنيا من الطبقة الوسطى . اذ أن رجلا من عليّة القوم كان يرى أن شرفه أهين ، اذا لم يتخل لشخص فوقه في المنزلة عن مكان خاص به . ويمنح أدواق برجنديا الأسبقية ببالح الدقة للذين تجرى في عروقهم الدماء الملكية من ذوى قرباهم من الفرنسيين فيقدمونهم على أنفسهم . فلم يفت جان غير الهباب قط أن يظهر احتراما مبالغا فيه نحو زوجة ابنه (كنته) الأميرة ميشييلة دي فرانس ، فهو يناديها : « مدام ! » أى يا سيدتى ، وهو يحنى ركبتيه حتى الأرض أمامها ، ويحاول في المائدة دائما مساعدتها ، وهو أمر تأباه الأميرة عليه . وعندما يعلم فيليب الطيب أن ابن عمه ، ولي العهد (الدوفان) ، قد انتقل نتيجة لشجار بينه وبين أبيه ، الى برابانت ، يرفع على الفور الحصار عن مدينة ديفنتر ، وهو الخطوة الأولى في خطته البالغة الأهمية لفتح فريزلندة . ريسافر بسرعة محمولة الى بروكسل ، لكي يستقبل هناك ضيفه الملكي . وعندما تقترب لحظة اللقاء ، يحدث سباق حقيقي يبغي به كل منهما أن يكون البادى . بتقديم اجلاله للآخر . وعندما أبلغ الدوق العجوز أن ولي العهد قادم لمقابلته تكدر أبلغ التكدر ، ومن ثم فهو يرسل اليه ثلاثا بل أربعة من الرسائل ، الواحدة تلو الأخرى ليبلغه ، أنه اذا تقدم بجواده للقاءه ، فانه قد أقسم أن يعود معاجلا من حيث أتى ، وأنه سيتراجع أمامه ببالح السرعة والى أبعد مدى ، بحيث لا يستطيع الآخر أن يعثر عليه سنة كاملة . ولا أن يراه مهما فعل . فان معنى ذلك في رايه هو السخرية والعار الدائم الذى لا يحى والذى سيصسه في كل أرجاء العالم وسيلحقه الى أبد الأبدى على أنه انتهاك عظيم وحماقة كبرى ، وهو شيء شديد الحرص على تجنبه . وتوقيرا للدم الملكي الفرنسى ، يحضر الدوق ، وان كان بارضى الامبراطورية ، (الرومانية القديمة) حمل سيفه قدامه ، عند دخوله مدينة بروكسل ، وقبل الوصول الى قصره يبادر بالترجل سريعا عن جواده ، ويدخل الفناء ويمر سريعا عند مشاهدته ابن الملك ، الذى

نزل من جناحه ، ممسكا بيد الدوقة ويسرع نحوه في الفناء فاتحا ذراعيه لمعانقته ، وعلى الفور يحسر الدوق العجزو رأسه ويجثو هنيهة ويتقدم سريعا . وتمسك الدوقة بالدوفان لتمنعه من التقدم خطوة واحدة ، وعبنا يحاول ولي العهد (الدوفان) امساك الدوق ليمنعه من الركوع ، ويبذل بغير جدوى جهدا ليجعله ينهض . يقول شاستلان انهما كليهما بكيا قاترا وهكذا فعل جميع الحضور .

ولا شك أننا نجد في الاستقالات الملكية في العصور الحديثة . مراسم تكاد تبلغ حد ما يضحك ، ولكننا لن نعثر على هذا التلهف العنيف على الشكليات، الذى يشهد بأنه عند اقتراب العصور الوسطى من نهايتها كانت لا تزال تلصق بتلك الشكليات أهمية خلقية .

وبعد أن حمل التواضع والاحتشام ، كونت ده شاروليه الشاب ، على أن يرفض بعناد استخدام طشت الفسيل في نفس الحين مع ملكة إنجلترا ، قبل تناول الطعام ، ظل البلاط يتحدث اليوم كله عن تلك الواقعة ، ورفع الأمر الى الدوق ليفصل فيه ، فكلف اثنين من النبلاء بمناقشة المسألة من وجهة نظر الجانبين . وقد استمر الرفض المحتشم لأحد الأفراد للتقدم على آخر ما يربو على ربح الساعة ، فكلما أطال المرء المقاومة ، لقي قدرا أكبر من الاطراء ويدارى الناس أيديهم ليتحاشوا شرف تقبيل اليد . هكذا فعلت ملكة أسبانيا عند لقائها بالأرشيديوق الشاب فيليب الجميل . وينتظر الأرشيديوق بصبر ، ارتقابا للحظة سهو تدير من الملكة ، ليمسك بيدها ويقبلها . اذ حدث مرة أن أخطأ الوقار الأسباني ، فضحك البلاط .

وضعت لجميع اللياقات التافهة المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية تنظيمات بالغة الدقة . ولا يقتصر أدب اللياقة على تحديد من يحق لهن من سيدات البلاط مسك بعضهم بعضا باليد ، بل وتحديد من يحق لهن من السيدات أن يشجعن غيرهن على هذا الضرب من دلائل المودة بالإشارة بذلك . ويعد حق الاستدناء بالإشارة « Hucher » مسألة فنية عند سيده البلاط العجزو آليانور ده بواتييه ، التى وصفت مراسم بلاط قصر برجنديا . ويقاوم رحيل أحد الضيوف بأصرار مزعج . فان فيليب الطيب يرفض السماح لملكة فرنسا بالسفر فى اليوم الذى حددته الملك ، على الرغم مما شعرت به الملكة المسكينة وحاشيتها من خوف من التعرض لغضب الملك لويس الحادى عشر .

يقول جون انه ما من ظاهرة من علامات التأدب : (قواعد الأدب المرعية) الا ولها أساس خلقى عميق . كما أن امرسون يوشك أن يعبر عن نفس الفكرة حين يسمى التأدب - « الفضيلة متحولة الى بذرة » . وربما كان من التزيد القول بأن الناس كانوا عند نهاية العصور الوسطى ، لا يزالون على وعى تام بالقيمة الأخلاقية للأدب . ولكن لا مراء أن الناس كانوا لا يفتنون بحسبون قيمته

الجمالية ، الأمر الذى يؤذن بانتقال هذه الأشكال من اعرابات صادقة عن المحبة
والعاطفة ، الى شكليات جذباء للدماثة .

وغنى عن كل إيضاح ، أن هذه الزينة الفنية للحياة لم تزدهر فى أى
مكان بوفرة قدر ما ازدهرت فى بلاطات الأمراء ، حيث كان فى إمكان الناس
تخصيص زمن لها مع انفساح المجال أمامها ومع ذلك فقد انتشر هذا التوقير
البالغ للشكل مترققا الى أدنى : من الأشراف (النبلاء) الى الطبقات الوسطى ،
حيث تلبث طويلا بعد أن هجر فى الدوائر العليا . فان عادات من أمثال ، حيث
أحد الضيوف أن يتناول مقدارا آخر من لون من الطعام ، أو على إطالة مدة
زيارته ، أو رفض التقدم عليه فى أى شئ كان ، وهم الآن من العادات البالية
أو تكاد غير اللائق بالعلية ، كانت فى أوج ازدهارها أثناء القرن الخامس عشر ،
فهي ترمى ببالح التدقيق ، وإن كانت موضع الهجاء والزراية فى الحين نفسه .

على أن المبادات بالمواطن البامة ، فوق كل شئ ، كانت من أوغى المناسبات
المقام بمظاهر مطولة من دمث التأدب ، فكان هناك فى المقام الأول التقدمة
(المطاء) « Offrande » . فان أحدا لا يريد أن يكون السابق الى وضع صدقاته
على المذبح :

« تفضل - فانى لن - تقدم !

مؤكد ، انك ستفعل ذلك - يابن عمى -

أما أنا ، فلا - فادع جارتنا ،

حتى تقدم التقدمة قبلك -

ينبى ألا تسمح بذلك ،

وتقول الجارة : « ليس هذا

حقى ، فقدم ، فمن أجلك أنت فقط

يلزم القس أن ينتظر

حتى اذا انتهى الأمر أخيرا بأن افتتح المسألة أعلى الحضور مرتبة ، تكررت
نفس المناقشة فيما يتعلق بتقبيل « الأيقونة » فى القداس ، وهذه الأيقونة
(قرص) من الخشب أو الفضة أو العاج ، كانت تقبل بعد صلاة « حمل الله »
(Agnus Dei) ، فبين صفوف الرفض المتأدب للتقبيل قبل الغير ، كانت الأيقونة
تنتقل من يد الى يد بين الوجهاء ، فيترتب على ذلك تعطيل طويل طويل للصلاة
(القداس) :

ينبى أن تجيب السيدة الشابة :

خذيها ، فانى لا أخذها ، يا سيدة -

نعم ، خذيها ، يا صديقتى العزيزة ،

فانى بالتاكيد ، لن آخذها ،
فان الناس سيمدوننى حقا .
فوتيتها يا آنسة ماروت !
لن أفعل ، يا بى يسوع المسيح ذلك !
خذيها الى مدام ارماجارت !
خذيها يا سيده - بالقديسة مريم ،
خذي الأيقونة لزوجة المامور
لا ، بل لزوجة المحافظ !

وبلغ الأمر أن رجلا تقيا كالقدّيس فرنسيس من باولا ، رأى من واجبه أن يشترك في هذه المريجيات الطفولية ، فعد من شهداء عملية المنادة به قدّيسا هذا السلوك منه ، علامة على بالغ التواضع والاستحقاق ، وهو أمر يظهر أن شعر الهجاء الساخر Satire لا يكاد يمكن أن يكون مبالغا ، وأن الفكرة الخلقية لهذه لم تختف تماما من الوجود .

وبوجود مهزلة كل هذه المجاملات ، غدا حضور الصلوات العامة أشبه شيء برقصة مينوتو Minuet وذلك أن الناس يقومون عند مغادرة الكنيسة بتمثيل مشاهد من هذا القبيل ، في حمل كبير على المشي على اليمين ، أو السبق في عبور قنطرة من الفلنكات الخشبية أو دخول مر ضيق . حتى اذا وصلت الجماعة الى البيت ، دعيت كلها الى الدخول وتناول قليل من الشراب (الحمر) (كما تدعو الى ذلك أصول المجاملة الأسبانية حتى يومنا هذا) - فتعتمد الجماعة بأدب ، فيصبح من الواجب الضروري والحالة هذه ، مرافقتهم بعض الطريق ، رغم تكرار اعتراضاتهم .

وتصبح هذه الشكليات التافهة مؤثرة تمس شغاف القلوب . ويزداد فهمنا لقيمتها الخلقية والباعثة في الأنفس التحضر (التمدن) ، عندما نتذكر أنها صدرت عن نفس منفعة عنيفة لجنس متوحش يحاول جاهدا ترويض كبريائه وغضبه . فتضي المشاجرات وأعمال العنف جنبا الى جنب مع هذا التنازل الحافل بمظاهر الرسمية عن كل كبرياء ، وهما أمران متعارضان تماما . اذ الواقع أن الأسر النبيلة كانت تتنازع بضراوة من أجل نفس تلك الأسبقية في الكنائس ، وهي الأسبقية التي كانوا يتظاهرون بمجاملة بانهم لا يعلقون عليها أهمية كبيرة .

وغالبا ما ينقل ما فطروا عليه من غلظة من خلل الطلاء الرقيق من الأدب الذى يسترها . فان يوحنا دوق بافاريا ، ومنتخب ليبس ، نزل ضيفا بباريس ، وتمكن أثناء الحفلات التى أقامها كبار النبلاء تكريما له من كسب جميع أموالهم على مائدة الميسر . فلم يتمالك أحد الأمراء أن يصيح : « أى قسيس شيطان

حل بنا ؟ » (والذي يروى هذه الواقعة هو جان دي استافلوه « مؤرخ الأخبار في لياج) . « ماذا ؟ ١٩٠٠ . أهو سيكسب كل أموالنا ؟ وعند ذلك نهض مولاي أمير لياج وقال غاضبا : « لست قسيسا ! ٠٠٠ ثم انى لا أريد أموالكم . ثم حمل المال وقذف به فى كل أرجاء الغرفة ، وعجب كثيرون لسخائه أيما عجب ، »

ولن تستبان الأهمية الكاملة للنظام الفخم الفاخر القائم فى بلاط برجنديا ، الذى أطراه كل من كريستين ده بيزان وشاستلان والنبييل البوهيمى ليون من روزميتال ، الا متى قيست بالفوضى وسوء النظام الذى ساد بلاط فرنسا ، النموذج القديم الباذخ المحتذى برجنديا . ويشكو يوستاش ديشان ، فى عدد من قصائد البلاد التى نظمها ، من الشقاء المنتشر فى البلاط ، وليست هذه الشكاوى مجرد تنويعات تدخل على الفكرة والنفحة المألوفة من الانتقاص من قدر حياة البلاط . فهناك الطعام الردىء والمسكن السيئ ، والضجيج المتواصل والفوضى الشاملة ، والسباب والشجار ، والفيرات والاضرابات ، وخلاصة القول ، ما البلاط الا هوة من الخطايا ، أى بوابة جهنم .

ولم يتمكن الاحترام التقديسى للملكية ولا القيمة شبه الدينية المنوطة بالمراسم ، من أن يقف حائلا دون اطراح اللباقة فى بعض الحين اطراحا مزريا فى أشد المناسبات جدية وجلالا . اذ حدث أثناء وليمة تتويج شارل السادس ، فى ١٢٨٠ ، أن دوق برجنديا ، يحاول بالقوة أن يحتل المكان الذى تخوله له مرتبته ، بوصفه عميدا للنبل ، بين الملك ودوق أنجو . وبالفعل تشرع حاشية الدوق فى دفع خصومهم جانبا ، وتعالى الأصوات بالتهديد ، وتكاد تشبذ مشاجرة لولا أن حال دونها الملك ، بأن أنصف مدعىات دوق برجنديا .

وكانت حتى المخالفات نفسها للشكليات المرعية الجليلة تنزع أن تصبح هى فى حد ذاتها شكليات . ويبدو أنه كان من العادات المألوفة الى حد ما فى جنازة ملك فرنسا أن يعترضها شجار ، الهدف منه الاستيلاء على أدوات طقوس الاحتفال الدينى . ففي عام ١٤٢٢ اشتبكت هيئة وازنى الملح « Henouars » بياريس ، التى كان من حقها حمل جثمان الملك الى مقبرة سان دنى - فى تضارب ولكنات مع رهبان الدير ، حيث ادعى كل من الطرفين الحق فى امتلاك الغطاء الذى جلت به نعش الملك شارل السادس .

وحدثت حادثة مماثلة فى ١٤٦١ ، أثناء تشييع جنازة شارل السابع . اذ حدث على أثر شجار مع الرهبان ، أن وزانى الملح أنزلوا النعش الى الأرض بعد أن بلغوا منتصف الطريق وأبوا أن يحملوا بعد ذلك الا اذا دفعت لهم عشرة جنيهات باريسية . ويهدنهم « اللورد » القائد السيد الأعظم للخيالة بأن يقدمهم أن يدفع لهم ما يريدون من جيبه الخاص ، ولكن التأخير طال حتى أن موكب الجنازة لم يصل الى سان دنى الا نحو الساعة الثامنة ليلا . وينشب نزاع جديد بعد الدفن حول امتلاك الغطاء المصنوع من خيوط الذهب ، بين الرهبان وبين القائد السيد الأعظم للخيالة نفسه .

وكثيرا ما كان الأسلوب المعتاد من الافراط في الاعلان عن الدخائل الهامة في حياة الملك ، الذي ظل عادة مرعية حتى عهد لويس الرابع عشر ، يؤدي الى انهيار تام مؤسف للنظام في أشد المواقف رهبة وجلالا . فقد بلغ من اشتداد زحام المشاهدين والضيوف والخدم في مأدبة التتويج في ١٣٨٠ ، ان اضطر كاستابل (١) ومارشال « سانسير » أن يقدموا اطباق الطعام وهما على جواديهما . وحدث يوم تتويج هنري السادس ملك إنجلترا بباريس في ١٤٣١ ، ان دخل الناس قسرا عند بزوغ الفجر الى القاعة الكبرى التي ستقام فيها المأدبة . وكان هدف بعضهم أن يلقوا عليها نظرة ، وبعضهم الآخر ان يتمتعوا بأنفسهم بإكله شهية ، وبعضهم أن يختلسوا أو يسرقوا بعض المون والأطعمة أو غيرها من الأشياء . فلما أن استطاع أعضاء المحكمة العليا بباريس ورجال الجامعة وعميد (شامبندر) التجار وأعضاء مجلس المدينة ، الدخول الى القاعة الكبرى بمشقة عظيمة ، وجدوا الموائد المعدة لهم مشغولة بجميع أنواع الفمال . وبذلت محاولة لازاحتهم عن أماكنهم ، ولكن كلما تمكنوا من طرد واحد منهم أو اثنين ، جلس منهم ستة أو ثمانية في الجانب الآخر من المائدة ، وفي يوم تولية الملك لويس الحادي عشر ، في ١٤٦١ عرشه ، اتخذت الاحتياطات بلقفل أبواب كلندراية رانس (Reims) منذ ساعة مبكرة من النهار ووضع حرس عليها . حتى لا يدخل الكنيسة عدد يتجاوز ما يتسع له جناح المرتلين والكنيسة (Choir) . ومع ذلك ، فقد بلغ من اشتداد ازدحام الحضور حول المذبح الذي مسح الملك أمامه بالزيت المقدس ، أن الأخبار والأساقفة الذين يعاونون كبير الأساقفة لم يكادوا يستطيعون التحرك من أماكنهم ، وأن أمراء العائلة المالكة أو شكوا أن يموتوا في مقاعد الشرف المعدة لهم حتى من شدة ما لقوا من الضغط .

ولم يكن يمكن روح العصر المفعمة بالانفصال والعنف ، والمختبطة بين التقوى الباطنية والقسوة المتعجزة ، بين الاحترام والقحة ، بين اليأس والاستهانة والاستهتار ، أن تستغنى عن أشد القواعد صرامة وعن أدق مراعاة للشكليات . فكانت جميع الانفعالات بحاجة الى نسق (System) صلب جامد من الأشكال المتواضع عليها ، لأنه بدونها ما كانت الانفعالات والضاوة الشبوس الا لتدمير الحياة تدميرا . وبهذه الملكة من القدرة على الاعلاء والتسامي ، أصبحت كل حادثة مشهدةا يجتليه الناس . وهكذا أصبح المرح والحزن يصاغان بطريقة مصطنعة ومسرحية . ونظرا للافتقار الى ملكة التعبير عن الانفعالات بطريقة بسيطة وطبيعية ، استلزم الأمر بالضرورة اللجوء الى أساليب التمثيل (Representations) الجنائي للشجن والفرح .

واتخذت المراسم المصاحبة للميلاد والزواج والموت طابع « المشهد » ، ذاك

(١) الكونتابل . هو موقف ربيع بمثابة ناظر الخاصة الملكية في النظام الملكي الفرنسي القديم (المترجم) .

الى اقصى حد . وهنا احتلت القيم الجمالية مكان دلالتها الدينية أو السحرية
القديمة (وهى فى معظم الأمر وثنية) .

ولا يتنها لسبب(١) الانفعالات قالبا شكليا أن يتخذ مظهرها أشد دلالة
وايحاء منه فى نطاق شعائر الحداد . وتتسم العصور البدائية بميل واضح الى
المبالغة فى التعبير عن الحزن شأن الفرح سواء بسواء . فالحداد البالغ المقترون
بباذخ الأبهة هو القرين المقابل للابتهاجات الصاخبة الخارجة عن حد الاعتدال
وللترف الجنوبي المخبول . فقد نظم الحداد عند وفاة جان غير الهياك تنظيميا اقترن
بفخامة لا تجارى . اجتمع اليها . دون أدنى ريب أيضا ، غرض سياسى جانبى .
وكانت الحاشية التى صحبت فيليب البرجندي ، حين خروجه لاستقبال ملوك
فرنسا وانجلترا . تحمل الفم راية سوداء ، فضلا عن الألوية والأعلام التى
طولها سبع ياردات من نفس اللون . وطلبت عربية الدوق والمقاعد الرسمية
بالطلاء الأسود لهذه المناسبة . وفى المقابلة التى تمت فى ترويس ارتدى الدوق
عباءة من القطيفة السوداء بلغ من طولها أن تدلت من جواده الى الأرض . وظل
الدوق هو وبلاطه مدة طويلة لا يظهرون الا فى ثياب سوداء .

ولا بد أن اللون الأحمر الذى ارتداه ملك فرنسا وحده (ولم تشاركه فيه
حتى الملكة) أحدث فى وسط هذا السواد العام الذى يمثل حداد البلاط ،
نقيضا صارخا مزعجا أيما ازعاج . وفى ١٣٩٣ فوجيء الباريسيون بجنازة بالغة
الأبهة يرتدى مشيعوها البياض جميعا : وهى جنازة ملك أرمينية ، ليون ده
لوزينيان ، الذى مات فى المنفى .

وكثيرا ما كانت مظاهر الأسى عند موت أمير . وإن بولخ فيها قصدا فى
بعض الحين ، تنطوى على حزن عميق وصادق لا زيف فيه . وتم أمور منها ماعم
الناس من عدم استقرار النفوس والرعب المسرف من الموت وحرارة الارتباط
والولاء العائلي وكلها كانت تتجمع فتسهم فى جعل وفاة ملك أو أمير بلية
فاجعة . إذ ينفجر تدفق جنوني للأشجان عندما يحمل الى مدينة غنت نبا مصرع
جان غير الهياك . إذ تجمع جميع « مدونات الأخبار التاريخية » على ذلك .
ويسهب شامستلان فى وصف ذلك الموضوع . وقد كان أسلوبه الثقيل البطيء
جيد . التكيف على نحو مدهش فى أداء الحديث المسهب الذى أدى به أسقف
تورناى لتهنئة الدوق الشاب لتلقى الأنباء الرهيبة وكذا لتدبيح مظاهر الشجى
والتفجع الباذخ الذى أظهره فيليب وميشيله ده فرانس . زوجته . وبعد ذلك
بنصف قرن . تشهد شارل الجسور . واقفا الى جوار فراش موت أبيه . وهو
يبكى ويصيح . ويلوى يديه ويرتمى على الأرض ، « لكى يملا كل انسان بالعجب
أزاء حزنه الذى لا حد له » .

ومهما يكن نصيب الابداع الأدبى السائد فى البلاط من هذه الروايات ،

(١) السبك فى قوالب شكلية Formalizing : هو إشغاء شكل مبنية على الأشياء . (المترجم)

فإن ما تنقله إلينا يتوأم توازما شديدا مع حساسية العصر المفرطة التوتر ، كما أنه يتوأم في نفس الحين مع الولوج الشديد بالحداد صاحب بوصف كون ذلك شيئا مشرفا لصاحبه لا يصح أن يكون حقيقيا في جوهره . وذلك أن العرف البدائي الذي يطالب بأن يباح على الميت علنا وعاليا ، كان لا يزال مرعيا بقوة لا يستهان بها في القرن الخامس عشر . فقد زعم الناس أن إبداء مظاهر الحزن بالجلبة شيء ممتاز ولائق . وأن كل شيء يرتبط بشخص متوفى ينبغي أن يشهد بأفصح بيان بما لاحد له من حزن .

ويشهد الخوف المفرط من اعلان وفاة انسان ، بأبلغ بينة كذلك على نفس هذا الامتزاج بين المناسك البدائية والنزوع الى الانفعالية الحارة . فقد أخفى عن الكونتس دي شاروليه - وكانت حاملا - نبأ وفاة أبيها . ولا يجرؤ البلاط أثناء علة اثبات فيليب الطيب ، أن يبلغه على الاطلاق نبأ وفاة أى انسان يسره من قريب أو بعيد ، ويحظر على أدولفوس من كليفييس أن يحذر على زوجته . رعاية لزواج الدوق المريض . ويموت المستشار نيقولاس رولان : ويترك الدوق في جهل تام بوفاته . ومع ذلك فإن الشك أخذ يساوره ، فيسأل الأسقف تورناي ، عندما حضر لزيارته ، أن ينبأه بحقيقة الأمر . ويقول الأسقف : « مولاي : الحق أنه ميت فعلا ، لأنه شيخ هرم محطم . ولا يستطيع البقاء طويلا . » فيقول الدوق : « رباه ! لا أسأل عن ذلك ، وإنما أسأل هل مات حقا ورحل عن هذا العالم ؟ » . ويجيبه الأسقف : « آه يا مولاي ! انه ليس ميتا ولكنه مشلول في جانب من جسده فهو إذن ميت في الواقع » . ويفضض الدوق فيقول : « ماذا ! عجبا ! أخبرني بوضوح الآن ، هل مات ؟ » وعندئذ فقط يقول الأسقف : « أجل في الحقيقة يا مولاي ! فانه مات فعلا » .

وبعد ، أفلا تومي هذه الطريقة المجيبة في الانباء بوفاة أحد الناس ، الى وجود آثار طفيفة من الخرافات القديمة ، أكثر مما تشير الى الرتبة في تجنب زجل عليل بعض الألم ؟ وبدل التلهف على استبعاد فكرة الموت على نحو نسقي دقيق ، على وجود حالة عقلية تماثل حالة لويس الحادى عشر ، الذي كان يأبى تماما أن يعود الى لبس الثوب الذي كان يرتديه ، أو استخدام الحصان الذي كان يمتطيه عندما أبلقت اليه أنباء سوء . والذي بلغ به الأمر أن أمر بتقطيع أشجار جزء من غابة لوشر التي بلفته فيها أنباء وفاة ولد له حديث الولادة . ويكتب الملك في يوم ٢٥ مايو سنة ١٤٨٣ ، الى السيد المستشار ، أشكر لك على الخطابات الخ . الخ . ، على أنى أرجوك ألا ترسل الى بعد ذلك خطابات مع الشخص الذي أحضرها . فإني رأيت وجهه متغيرا متغيرا فظيما عما كان عليه يوم رأيت آخر مرة ، وأقسم لك أنه ملا قلبي بالخوف الكثير ، وودعا .

وتقوم القيمة الثقافية للحداد ، في أنه يخلق على الحزن شكله وإيقاعه . وهو ينقل الحياة الواقعية الى نطاق الدراما . فهو يعرضها على أنظارنا مرتدة رداء التراجيديا وحداها . وينبغي أن ينظر الى الحداد في بلاط فرنسا أوبرجنديا

فى الآونة التى نبحثها الآن ، على اعتبار أنه ضرب من المرتبة التى تؤدى تمثيلا . فلم يتم بعد تماما التفريق بين مراسم الجنائزات وشعر الجنائزات وهما أمران لا يمكن التمييز بينهما حتى الآن فى الحضارات البدائية (كما هو الشأن فى ارلندة مثلا) . إذ لم يفتأ الحداد يواصل أثرا باقيا من آثار وظائفه الشعرية . فالحداد يمسرح (يفرغ فى قالب درامى) آثار الحزن .

وكلما علت مكانة المتوفى وأقاربه الأحياء فى درجات النبالة ، زاد الحداد سمة بطولية . فلم يكن يجوز للملكة فرنسا أن تغادر الحجرة التى أعلنت اليها فيها وفاة قرينها أمد سنة كاملة . أما الأميرات فتدوم مدة اعتزالهن ستة أسابيع . وبقيت مدام شاروليه أثناء مدة حدادها على أبيها ، ملازمة فراشها وقد اتكات على التمازق (الوسائد) وتدنرت بالياقات ذات الأشرطة المتدللة وارتدت قلنسوة وعباءة . وتجلى جدران الغرف بالسستائر السوداء ، وتغطى الأرض بقماش أسود كبير . وقد ترك لنا أليانور ده بواتييه وصفا دقيقا لجميع مستويات المراسم ، حسب درجاتها المتفاوتة ، تبعا لمنزلة المتوفى .

وتحت ذلك المظهر الخارجى البراق كثيرا ما تنزع المشاعر التى يتم عرضها وتشكيلها فى «والب الشكليات» على ما ترى . الى التوارى والاختفاء . فوضعة (١) انتفجج تكذب نفسها وراء الكواليس . فان الحياة الرسمية والحياة الواقعية تتميزان تميزا واضحا وساذجا . بعضها عن بعض . فبعد أن وصف أليانور الحداد الباذخ المترف للكونتسى دى شاروليه عاد فأضاف : «عندما كانت مولاتى» تنفرد بنفسها « En son particulier » ، فانها لم تكن تظل بأية حال راقدة على الدوام فى فراشها ولا حبست نفسها فى غرفة واحدة .

وتجئ بعد الحداد ، غرفة الولادة أو النفاس . وهى تتيح فرصة وافية للمراسم المتأزاة والتفاوت تبعا للمرتبة . فان ألوان الأغطية والملابس والمواد التى صنعت منها لها كلها معنى خاص . فاللون الأخضر امتياز اختصت به الملكات والأميرات . بينما اختصن فى العصور السابقة بالبياض . وكانت الغرفة الخضراء « La chambre verte » محرمة حتى على الكنتسبات . فقد حدث أثناء نفاس إيزابل ده بربون ، أم مارى ده برجنديا ، أن خمسة أسرة ضخمة رسمية ، مكسوة جميعا بنسيج رائع من قماش الستائر الأخضر . ظلت خالية . كالعربات الرسمية فى الجنائزات . وذلك لمجرد أن تستخدم فى أغراض الحفلات الرسمية كالتعميد مثلا . وذلك فى حين أن الأم النفساء ترقد على فرشة منخفضة قرب المدفأة . ويظل شيش النوافذ مغلقا طوال الوقت ولا تبرح الغرفة مضادة بالشموع .

وكانت طبقية شديدة تتميز بالوان وأقمشة خاصة ، تفرق بين الطبقات فى

(١) الوضعة Posture (بكسر الراء . والجمع أوضاع) من الهيئة التى يتخذها الناس

لأجسامهم أو تصرفاتهم . (المترجم) .

كل مستويات المجتمع . وتمنع كل طبقة أو رتبة مظهرها خارجيا مميزا ، يصون الشعور بالكرامة ويرفعه مكانا عليا .

هذا الى أن هناك حاجة جمالية أحسها الجميع بقوة ، وتقنع خارج نطاق الميلاد والزواج والموت ، وهي حاجة تنزع الى خلق شكل (أو قالب) وقور لائق لكل حادث يحدث وكل عمل جدير بالاشادة . فمركب الخطيئة الذي يعنو ويذل نفسه ، والسجين المدان الذي ينيب ويندم ، والشخص التقى المتدين الذي يضحى بنفسه ، كل أولئك يتيحون للناس نوعا من المشهد العلني . وبهذه الطريقة تكاد الحياة العامة أن تتخذ مظهر العبارة والمغزى الأدبي الناشط الدائب الفاعلية . « Morale en action » . على الدوام .

وغلب الاستعراض المتباهي حتى على العلاقات الشخصية الخاصة في المجتمع الوسيطى أو كاد بدلا من المحافظة على سريتها . فليس الحب وحده هو الذى صيغت له الأشكال (القوالب) المجودة المنمقة ، بل والصداقة أيضا . فان أى صديقين يعمدان الى ارتداء ملابس بنفس الطريقة . ويشتركان فى غرفة واحدة أو حتى فى فراش واحد ويدعوان أحدهما الآخر « يا صغبرى ! » « Minion أى يا حبيبى ! » ومن التقاليد الحسنة للأمير أن يكون له حبيبته وصغيره . وينبغى لنا الا نسمح لحالة هنرى الثالث ملك فرنسا أن تؤثر عندنا على القبول العادى للشائع للفظ « صغبرى » هذه أثناء القرن الخامس عشر . وقد كان هناك فى العصور الوسطى أيضا أمراء وأحظياء « اتهموا بعلاقات مريسة مشبوهة - وذلك شأن علاقة ريتشارد الثانى ملك إنجلترا وروبير دى ثير - على أن « صغبرى » هذه وما تمثله من أفراد « ما كانت ليدور حولها مثل هذا الحديث الكثير ، لو أنه وجب علينا أن نعد هذا العرف دالا على أى شيء عدا الصداقة العاطفية المحضة . لقد كان ذلك امتيازا يفخر به الطرفان على رؤوس الأشهاد ويتكىء الأمير فى مناسبات الاستقبالات الوقورة على كتف صغبر (المينيون) كما اتكا شارل الخامس ، عند اعتزاله العرش على وليم أمير أورانج . ولكى يتيسر لنا فهم عاطفة الدوق نحو مينزاريو فى رواية الليلة الثانية عشر (لشكسبير) ينبغى لنا أن نتذكر هذا الشكل (القالب) من الصداقة العاطفية ، التى ظلت قائمة بوصفها عرفا (أو نظاما) شكليا حتى أيام جيمس الأول وجورج فيه Villiers

وقد عمل هذا التركيب المعقد لهذه الأشكال المتنازة جميعا ، وهو المتمثل فى ستر الحقيقة القاسية وراء انسجام ظاهرى ، - على جعل الحياة فنا . ولم يترك ذلك الفن عنه أية آثار ، وكان ذلك هو السبب فى أن أهميته الثقافية لم تدرك الا فى أضيق الحدود . فان الرقة البالغة فى التحيات ، وقصص التواضع والايثار الفاتنة ، وروعة الفخامة الدينية (الكهنوتية) للمراسم ، ومواكب الزواج ، كل هذه أشياء « أفيميرية » شبيهة بالسراب وربما بلغت عقيمة جذباء

من الناحية الثقافية • فما يمنحها أسلوبها وأداة تعبيرها ان هو الا الموضة •
لا الفن ، والموضة لا تترك من بعدها آثارا •

على أن الذى حدث عند نهاية العصور الوسطى ، هو أن العلاقات بين الفن
« والموضة » كانت أوثق منها فى الزمن الحاضر • فإن الفن لم يكن خلق بعد الى
ارتفاعات متسامية • (بعيدة عن مجال الخبرة البشرية) ، وإنما هو كان يؤلف
جزءا لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية • ففى مضمار الثياب لم يزل الفن « والموضة »
عند ذاك صنوين متمزجين امتزاجا لا سبيل الى فصله ، فكان الأسلوب المتبع فى
الثياب أدنى الى الأسلوب الفنى منه فى أزمان تالية ، كما أن وظيفة الثياب فى
الحياة الاجتماعية ، وهى إبراز الترتيب الدقيق للمجتمع ذاته ، اوشكت أن يكون
لها نصيب من مكانة الطقوس الدينية • وما كانت المبالغة المذهلة والتبذير
العجيب فى الثياب فى أثناء القرون الأخيرة من العصور الوسطى ، فى الواقع ،
الا التعبير عن ولع جمالى دافق • لم يكن الفن وحده بكاف لاشباعه •

وقد وجدت جميع العلاقات وجميع المراتب والألقاب وجميع الأفعال
والتصرفات • وجميع العواطف أسلوبها الذى اختصت نفسها به • وكلما سمت
القيمة الأدبية (الحلقية) لوظيفة اجتماعية ، زاد شكل تعبيرها اقترابا من خالص
الفن • وبينما لا تملك المراسم وأدب المجاملة (Courtesy) وسيلة للتعبير
سوى الحوار وانترف • ثم هى تمنى لوجهها دون أن تترك بقية ترى رأى العين •
فان مناسك الحداد لا تقضى نفسها فى محض أبهة الجنازات واقاصيص أدب
اللياقة (الأتيكيت) ، وإنما هى تخلف من بعدها تعبيرا دائما وفنيا يقام للميت
من ناووس • وكما هو الشأن فى الزواج والتعميد ، يزيد الربط بين الحداد
والديانة من قيمته الثقافية •

ومع ذلك ، فان أبهج زهرة فى الأشكال الجميلة ثم الاحتفاظ بها لعناصر
ثلاث أخرى فى الحياة : الشجاعة والشرف والحب •

التصور الطبقي للمجتمع

عندما حدث منذ أكثر قليلا من مئة عام ، أن شرع التاريخ الوسيط يفرض نفسه على الناس ، كموضوع للاهتمام والاعجاب ، كان أول عنصر فيه استرعى الالتفات العام من الناس جميعا وأصبح مصدر حماسة والهام ، هو الفروسية . وكانت حقبة الحركة الرومانتيكية في الأدب الأوربي تعد العصور الوسطى والفروسية مصطلحين مترادفين تقريبا . وكان الخيال التاريخي يؤثر كثيرا أنعام النظر في الحروب الصليبية ومنازلات البرجاس (Tournaments) والفرسان الجواله . على أن التاريخ منذ ذلك الحين اتجه الى الناحية الديمقراطية في مباحثه . وهكذا لم تعد الفروسية تعتبر الآن الا ازهارا خاصا للحضارة ، كاد أن يكون عاملا ثانويا في التطور السياسي والاجتماعي للحقبة . بدل أن يتحكم في مجرى التاريخ الوسطى . فاما نحن ، فتكمن في نظرنا مشاكل العصور الوسطى أولا بوقبل كل شيء ، في تطور التنظيم ، القوميوني (١) (Communal) والأحوال الاقتصادية ونمو قوة الملكية والملوك ، والنظم الادارية والقضائية ، كما تكمن في المقام الثاني ، في مضمار الدين ، والفلسفة للمدرسية والفنون . وعند اقتراب الفترة من نهايتها يكاد يشغل التفاتنا كله تكوين أشكال جديدة للحياة السياسية والاقتصادية (مثل النظام للاستبدادي والنظام الرأسمالي) . وكذا طرائق جديدة للتعبير (أسلوب عصر النهضة) . ومن وجهة النظر هذه يبدو نظام الاقطاع والفروسية في صورة بقية متخلفة عن نظام آكل عليه الدهر

(١) تنظيم ظهر في المدن في ايطاليا وفرنسا حين أخذت هذه المدن تخرج عن نفوذ الاقطاعيين ، واستطاعة بفضل ثروتها الجديدة أن تمارس استقلالاً في ادارة شئونها الداخلية (المرجع) .

وشرب ، لا يتجاوز ذلك كثيرا بآية حال . . . نظام يتفتت بالفعل ويتشتت بددا
كما أنه من أجل تفهم الطبقة شيء يكاد يمكن إصماله وللتغاضي عنه .

ورغم ذلك فإن قارنا مجدا مكبا على مدونات الأخبار التاريخية وأدب
(مؤلفات) القرن الخامس عشر يكاد يعجز عن مقاومة الانطباع بأن طبقة النبلاء
والفروسية تشغل مكانا أعظم كثيرا فيها مما قد يدل عليه تصورنا العام للطبقة .
ويكمن السبب في عدم التناسب ذلك ، في أنه بعد أن كف النبلاء والنظام الاقطاعي
عن أن يكونا في الواقع عوامل جوهرية في الدولة والمجتمع بزمان طويل ، فانهما
ظلا يؤثران في عقول الناس على اعتبار أنهما شكلان مسيطران قويان للحياة .
ولم يكن الناس في القرن الخامس عشر لميكنهم فهم أن القوى الحقيقية المحركة
في التطور السياسي والاجتماعي يمكن أن تلتصق في أعمال « نبالة » مولمة
بالحرب أو مرتبطة بالبلالط . إذ أنهم استمروا في اعتبار طبقة النبلاء القمة
العليا والأولى للقوى الاجتماعية ، كما نسبوا إليها أهمية مبالغا فيها جدا ، مع
الخط التام من قدر الأهمية الاجتماعية للطبقات الدنيا .

واذن يمكن الدفع بأن الخطأ خطوهم وأن تصورنا للمصور الوسطي
صحيح . ويكون هذا صحيحا ، إذا كان يكفي لفهم روح عصر من العصور ، أن
نعرف قواه الحقيقية والمستترة دون أن نعرف ما يدور فيه من أوهام وخيالات
وأخطاء . غير أنه بالنسبة لتاريخ الحضارة ، فإن كان خداع باطل أو أي رأى
ساذ في حقبة ما ، له قيمة حقيقية هامة . ففي أثناء القرن الخامس عشر كانت
الفروسية لا تزال تعد ، بعد الدين ، أقوى المفاهيم الحلقية جميعا ، التي تسلطت
على العقول والأفئدة . وكان الناس ينظرون إليها على أنها تاج على مفرق النظام
الاجتماعي بأكمله . ولاشك أن التفكير السياسي الوسيط متشرب حتى أعماق
أعماقه بفكرة عن تركيب للمجتمع مؤسس على هيئات Orders واضحة التميز
بعضها عن بعض . على أن فكرة « الهيئات » هذه أبعد في حد ذاتها عن أن تكون
ثابتة . إذ تدل لفظتا الفئة أو الطبقة « Estate » (١) والهيئة ، وهما كلمتان
متراذفتان أو تكادان ، على اضطراب جمة متفاوتة من الحقائق الاجتماعية - وليست
فكرة الفئة أو الطبقة Estate بمقصورة إطلاقا على فكرة الطبقة الاجتماعية
Class . فإنها تمتد إلى كل وظيفة اجتماعية ، وكل حرفة وكل جماعة .
فإننا نوجدون جنباً إلى جنب مع النظام الفرنسي القائم على طبقات الدولة
Three Estates of the Realm الثلاث ، ذلك النظام الذي يرى العلامة بولارد
أنه لم يجر تبنيه في إنجلترا إلا بشكل ثانوي ونظري على غرار النموذج
الفرنسي ووليدون آثارا مختلفة من نظام قوامه اثنتا عشرة فئة Estate
اجتماعية . ونختلف طبيعة الوظائف أو التجمعات التي كانت تعنيها العصور

(١) تسم للـ Estate في الإنجليزية لمانى الوضع والمكانة والمزلة والطبقة والحالة
واللغة - العرجم)

الوسطى بلفظتى « الفئة أو الطبقة » و « الهيئة اختلافا بالغا . فهناك قبل كل شيء ، « طبقات الدولة » ، ولكن هناك أيضا الحرف ، وحالة الزواج وحالة البتولية وحالة الخطيئة . وتوجد فى البلاط « الفئات الأربعة للجسم والفم ، الحيازون ، والسقاة ، ومقضمو اللحم ، والطهاة . وتقوم فى « الكنيسة » هيئات كهنوتية وأخرى ديرية . وهناك فى النهاية هيئات الفروسية المختلفة . وثمة شيء يؤسس فى الفكر الوسيط عنصر وحدة فى نفس ما فى الكلمة من معانٍ متباينة . وهو الاقتناع بأن كل تجمع من هذه التجمعات يمثل نظاما أو عرنا مقدسا : عنصرا فى كيان « الخليفة » نابعا من إرادة الله ومكونا ذاتية واقعية ، متصنعا فى قراراته بنفس الجلال الوقور الذى تنسم به هيئة الملائكة على اختلاف درجاتها .

والآن ، لو تصورت درجات البناء الاجتماعى على أنها السلالم الدنيا من عرش السرمدى المخلد ، فلن تتوقف القيمة المسماة لكل هيئة على فائدتها بل على قداستها - أعنى مدى قربها من أعلا مكان . ولو أنه حدث حتى أن العصور الوسطى أدركت تناقص أهمية طبقة الأشراف بوصفها عضوا فعلا فى جسم الهيئة الاجتماعية ، فما كان ذلك ليغير ما لديهم من تصور لقيمتها العالية بأكثر مما يحول مشهد طبقة نبيلة متسمة بالعنف والخلاعة دون توقيير ذلك النظام فى حد ذاته . ولا يخفى أن روح الكاثوليكية كانت ترى أن اتصاف الأشخاص بعدم الجدارة لا يمكن أن يصم بالسوء الطابع المقدس لأى نظام . فربما قوبلت أخلاقيات رجال الدين أو « نخطاط الفضائل الفرنسائية » بالتنديد دون أن تفض لحظة واحدة من الاحترام الواجب للكنيسة أو طبقة النبلاء بوصفها كذلك . إذ لا يمكن إلا أن تكون طبقات المجتمع موقرة ودائمة لأن الذى أمر بها جميعا وهو الله جل وعلا . فإن تصور الناس للمجتمع فى العصور الوسطى ساكن استثنائى ليس متحركا ديناميكيا .

ولابد أن المظهر الذى يتخذه المجتمع والسياسة بتأثير هذه الفكرات العامة يكون عجيب الصورة . وقد وقع مؤرخو الانحصار فى القرن الخامس عشر ، كلهم تقريبا ، فى وهدة الغفلة حيث أساءوا اساءة مطلقة تقدير زمانهم ، الذى فاتهم . أن يتبينوا القوى المحركة الحقيقية فيه . وربما جاز اتخاذ شاستتلان ، المؤرخ الرسمى لأدواق برجنديا مثالا على ذلك . كان فلمنكى المؤلة ووجد نفسه وجها لوجه فى بلاد الأراضى المنخفضة تلقاء سلطان العامة وثروتهم . وليسوا فى أى مكان أقسى ولا أشد وعيا ذاتيا منهم هناك . ذلك أن الثروة الفريضة الحارقة للمعتاد التى ملكها الفرح البرجندي من أسرة فالووا التى انتقلت إلى فلاندره كانت فى واقع الأمر قائمة على ثروة المدن الفلمنكية والبرابانتية . ورغم ذلك فإن شاستتلان ، وقد بهرته أبهة وفخامة بلاط اتسم بالتبذير ، خيل إليه أن قسوة بيت برجنديا كانت تعود بوجه خاص إلى بطولة طبقة الفرسان وأخلاصها .

فتراه يقول : « خلق الله العامة من الناس لكي يفلحوا الأرض ولكي يوفروا بالتجارة والحرف اسلح الضرورية للحياة » . وخلق رجال الاكليروس للقيام بأعباء الدين ، والتبلاء لكي يثمروا الفضيلة و يقيموا قسطاس العدل ، بحيث تصبح أعمال هذه الشخصيات الممتازة وأخلاقياتها أسوة تحتذى . وقد وكلت أعلى الأعمال في الدولة ، فيما يرى شاستلان الى طبقة النبلاء . وأخصها حماية الكنيسة من كل سوء ، ونشر الايمان ، ودفع الظلم عن الناس ، وتوفير أسباب الرخاء العام بينهم ، ومحاربة العنف والطفيان ، وترسيخ أركان السلام . وينتسب الصديق في القول والشجاعة والنزاهة والأريحية عن جدارة الى الطبقة النبيلة . كما أن طبقة النبلاء الفرنسية ترتفع فيما يقول هذا المادح الفخم الى مستوى هذه الصورة المثالية . على أن شاستلان ، على الرغم من تفاؤله بصفة عامة ، يبذل قصاراه لكي يرى عصره من خلال العدسات الملوثة لهذا التصور الأرستقراطي .

ويمكن اعتبار الافتتار الى ادراك الأهمية الاجتماعية لعامة الشعب ، الذي يتسم به جميع مؤلفي القرن الخامس عشر على وجه التقريب ، ضربا من الجمود العقلي . وهو ظاهرة كثيرة الحدوث وذات أهمية حيوية في التاريخ . فلم يداخل الفكرة التي تكونت عند الناس عن الطبقة الثالثة (Third estate) حتى آنذاك أي تصحيح ولا أي تعديل جديد يتوافق والحقائق المتغيرة . وكانت هذه الفكرة بسيطة وموجزة ، مثل منمنمات (التصاویر الدقيقة) كتب الصلوات أو النقوش القليلة البروز bas-reliefs للكاتدرائيات ، وهي التي تمثل أعمال السنة في هيئة العامل الكادح ، أو الصانع المجد أو التاجر المنهمك في عمله . وليس بين طرز وأنواع عتيقة من ذلك القبيل مكان لشخص البطريق (الوجيه Patrician) الثرى الذي يفر على سلطان النبيل ، ولا للشخص المعارب الممثل لنقابة صناع ثورية . ولم يدرك أحد أن الطبقة النبيلة لم تكن تستطيع أن تقيم أود نفسها الا بفضل دم العامة وثرواتهم . ولم يكن هناك أي تمييز من حيث المبدأ في الطبقة الثالثة ، بين أثرياء المواطنين وفقرائهم ولا بين إهالي المدن وإهالي الريف . ويجرى التناوب بغير تمييز بين شخص الفلاح الفقير وساكن المدينة الفنى . ولكن لا يتشكل هناك أي تعريف سليم للوظائف الاقتصادية والوظائف السياسية لهذه الطبقات المختلفة . إذ حدث في ١٤١٢ أن طالب برنامج اصلاح وضعه راهب أوغسطينى بكل جدية أن يتعين على كل شخص غير نبيل الأرومة في فرنسا ، اما أن يجلس نفسه على صنعة يدوية أو على عمل بدنى أو أن ينفي من البلاد ، وهو برنامج من الجلي أنه يمد التجارة والقانون حرفتين عديمتي النفع .

ومما تجدر ملاحظته أن شاستلان ، الذي يتصف ببالح السذاجة في انشغون السياسية وشدة التأثير بالخداعات الخلقية ، لينسب الفضائل العليا كلها لطبقة النبلاء وحدها ، ولا ينسب الى عامة الشعب سوى فضائل دنيا .

قال : « فاذا وصلنا الى الطبقة الثالثة (وهى العوام) ، فى تقويمنا للملكة كجموع ، الفيناها طبقة سكان المدن الصالحة : من التجار والعمال الكادحين ، الذين لا يلقى بنا ان نمنحهم من قلمنا بسطا طويلا كالدى منحناه الآخرين ، اذ لا يكاد يكون ممكنا نسبة صفات طيبة اليهم ، وذلك لانهم طغام اذلاء فالاتضاع والاجتهاد وطاعة الملك ، والخضوع فى الانحاء ، طواعية اجتلابا لمسرة السادة النبلاء ، تلك هى الصفات التى تعود بالتقدير على هذه الطبقة المنحطة من الفرنسيين . »

اليس من الممكن ان هذا الافتتان الاحمق العجيب ، حين منع العقول من التنبؤ بما يخبؤه المستقبل من التوسع الاقتصادى ، قد أسهم فى بث روح التشاؤم فى عقول من نوع عقل شاستلان ، الذى لم يكن ليستطيع ان يتوقع خيرا للبشرية الا عن طريق فضائل الطبقة النبيلة ؟

ولم يزل شاستلان يسمى اغنياء سكان المدن الأثنيان أو رقيق الأرض (١) . فليس لديه أدنى فكرة عما تتسم به الطبقة الوسطى من شرف . واعتاد الدوق فيليب الطيب أن يسيء استخدام سلطاته بتزويج جنده رماة السهام أو غيرهم من خدم العلية الأدنى شأنا ، من أرامل سكان المدن الأغنياء أو من الوارثات الثريات . حتى لقد اضطّر الآباء تجنباً لمثل تلك الزيجات أن يزوجوا بناتهم بمجرد بلوغهن سن الزواج . ويذكر جاك دي كليرك حالة أرملة ، اضطرت لهذا السبب أن تبادر بالزواج بعد مواراة زوجها الأول التراب بيومين اثنين . وحدث ذات مرة والدوق مشتغل بهذا النوع من الوساطة الزوجية ، أن قوبل برفض بات عنيد من صاحب مصنع للجمعة بمدينة ليل ، شعر بالاهانة لو تم زواج كهذا لابنته . ووضع الدوق يده على الفتاة الصغيرة ، فانتقل الوالد بكل ممتلكاته الى مدينة تورناى ، خارج دائرة اختصاص الدوقية ، لكي يستطيع رفع الأمر أمام المحكمة العليا بباريس . ولم يعد عليه ذلك الا بالكدر الشديد . فأوقعه الحزن فى المرض . وأخيرا بعث بزوجه الى ليل ، « لتلمس الرحمة من الدوق ليعيد ابنته اليه » . وتكريما ليوم « الجمعة العظيمة » أعاد الدوق البنت لامها وإن قرن ذلك بالفاظ الزراية والاهانة والسخرية . وهنأ بتجلى عواطف شاستلان كما منحازة الى جانب مولى الدوق ، وإن لم يخش فى مناسبات أخرى أن يظهر استهجانا لسلوك الدوق . على أنه لم يستخدم فى وصف الوالد المجروح الا هذه الالفاظ : « صانع الجمعة الريفى المتمرد » و « ذلك مولى الأرض ، الشرير أيضا » .

وتنطوى عواطف الطبقة الأرستقراطية نحو الشعب على تيارين متوازيين . فانا نلاحظ فى الطبقة النبيلة ، جنبا الى جنب مع هذا الاحتقار المتعالي للرجل

العادي البسيط ، وهو شيء أصبح آنذاك قديما نوعا ما بالفعل . اتجاها فيه شيء من العطف يبدو متناقضا والاتجاه الأول تناقضا مطلقا فبينما تمضى المنظومات الهجائية (Satire) فى عهد الاقطاع فى طريقتها من التمييز عن الكراهية المنزجة بالاحتقار وأحيانا بالخوف كما هو الشأن فى « أمثال الأتقان » « Proverbes del Vilain » ، وفى « أغنية القرويين الفلمنكيين » « Kerelslied » تدعو السنة الاخلاقية الارستقراطية من الناحية الأخرى ، الى رحمة عاطفية قرئى لبؤس المظلومين وانهيضى الجناح . وكان الناس على ما هو معلوم من انتهاب أموالهم فى الحروب واستغلال الموظفين لهم ، يعيشون فى أفدح محنة .

ينبغي أن يهلك الأبرياء جوعا .

بما تملأ الذناب الكبيرة به بطونها كل يوم ،

وهم الذين يكتزون بالآلاف والمئات .

كنوزا حصلوها بالحرام ، انها الحبوب ، انه القمح .

وان دعاء الفقراء وعظامهم الذين حرقوا الأرض .

ومن ثمة أرواحهم لتدعوا .

ربها للانتقام لها من السادة النبلاء وبالأويل والثبور لهم .

انهم يكابدون العناء صابرين ، « وأنى للأمير انه يعرف شيئا عن ذلك . فان تدمروا فى بعض الحين ، هؤلاء : » الأغنام المسكينة ، الناس المنفلون المساكين ، فان كلمة من الأمير لتكفى لتهدئة أنفسهم . واضفى الدمار الشامل وانسدام الأمان للذين شملا كل أرجاء فرنسا تقريبا . نتيجة لحرب المئتين عام ، على هذه الاعوالاات والأناث ، حالة واقعية حزينة . وانك لو اوجد منذ عام ١٤٠٠ فما بعده أنه لا حد للشكاوى المرة عن حظ الفلاحين الذين ينهبون ويضطهدون ، وتساء معاملتهم على يد مناسر من الأعداء أو الأصدقاء ، وتسلب ماشيتهم ويطردون من بيوتهم . ويعبر عن هذه الشكاوى كبار رجال الدين ، الذين كانوا يحبذون الإصلاح مثل نيقولاس ده كليمانى ، فى كتاب « الأخطاء القانونية واصلاحها » (Liber de Lapsu et reparatione Justitiae) أو جيرسن فى موعظته السياسية « Vivat Rex » التى القاها فى ٧ نوفمبر ١٤٠٥ بقصر الملكة بمدينة باريس أمام أوصياء العرش ورجال البلاط . قال المستشار الشجاع : « لن يحصل الرجل الفقير على خبز يأكله اللهم الا حنة من الشوفان أو الشعير ، وتلد امراته المسكينة ويكون لهما أربعة أو ستة من الصغار حول الموقدة أو الفرن الذى قد يكون بالصدفة ساخنا ، وانهم ليطلبون الخبز ويصرخون من ألم الجوع كالجائنين . ولن تملك الأم المسكينة الا كسرة صغيرة جدا من الخبز

المليح تضمها في أفواههم . والآن ينبغي أن يكون في هذا الشتاء الكفاية ، ولكن لا : - فان الناهبين سيحضرون وانهم ليطلبون كل شيء . . . وان كل شيء ليؤخذ ويختطف ، ولحاجة بنا أن نسال من الذي يدفع » .

والسياسيون ، أيضا ، يعملون من أنفسهم ذادة ، ينطقون بلسان التعساء ويعبرون عن شكواهم . ويقدم جان جوفنل هذه الشكاوى أمام مجلس طبقات بلوا Blois في ١٤٣٣ وأمام مجلس طبقات أورليان في ١٤٣٩ . وتتخذ هذه الشكاوى في ملتقى رفع الى الملك أثناء انعقاد مجلس طبقات تور في ١٤٨٤ ، الشكل المباشر « لاعتراض » « Remonstrance » سياسي .

ولم يجد مؤرخوا الأخبار محيصا من معاودة الإشارة الى ذلك الموضوع المرة تلو الأخرى : فانه كان مرتبطا اوثق ارتباط بمادة عملهم .

وتناول الشعراء بدورهم ذلك الموضوع « الموتيف » فان آلان شارتيه يعالجه في قصيدته القمدح الرباعي « Quadriloge Invectif » كما يعالجه روبر جاجان في قصيدته « مناظرة الفلاح والقسيس والحفير. Débat du laboureur du prêtre et du gendarme » استيحاء من شارتيه . ويعد مئة سنة من صدور قصيدة « شكاية العامة الفقراء والفلاحين الفقراء بفرنسا » التي ظهرت حوالي ١٤٠٠ ، نظم جان مولينييه قصيدته بعنوان : « موارد صغار الناس » . ولا يكفل جان ميشينوه عن تذكير الطبقات الحاكمة بأن عامة الناس يلحقن الاحمال .

اللهم اشهد املاق عامة الناس ،

وامددهم بما يسد حاجتهم بكل سرعة !

ولكن والأسفاه ! فانهم بالجوع والبرد والخوف والتعاسة يرتعشون ،

فان كانوا ارتكبوا خطيئة أو جنوا اهمالا

في حقك ، فانهم يلتمسون غفرانك .

اليس من المؤسف أن يحرموا مما يملكون ؟

ثم يعد لديهم قمح يحملونه الى الطاحون ،

وسلعمهم الصوفية والكتانية تسلب منهم

ولا يترك لهم ما يشربونه ، الا الماء .

ورغم ذلك فان هذه الشفقة ، تظل عقيمة جدباء . فانها لا تخرج الى حيز الأعمال ولا حتى تتمخض عن برامج اصلاحية . اذ يعوزها الاحساس

بالحاجة الى الاصلاح الجدى ، وسيظل ذلك الاحساس معدوما أمدا طويلا . اذ تظل تلك المفكرة « البتية » دابها قائمه عند كل من لايروبير ووسون وربما أيضا ميرابو الاكبر ، اذ أنه حتى هم انفسهم لم يتجاوزوا بعد حد الرثاء النظرى والنمطى الجامد .

ومن الطبيعى أن ينضم الى جماعة المتغنين بهذه الشفقة على الشعب ، النفوس ذات النزعات الفرسانية المتلبثة التى تأخرت حتى القرن الخامس عشر . ألم يكن من واجب الفارس حماية الضعيف ؟ وينطوى المشعل الأعلى للفروسية فوق كل شيء ، على فكرتين ربما بدأ انهما تلتقيان فى حذر الاحتقار المتعالى لصغار الناس : وهما فكرتا أن النبيل الحقيقى مؤسس على الفضيلة وأن الناس جميعا سواسية .

وينبغى لنا أن نكون حريصين فلا نسرف فى تقدير أهمية هاتين الفكرتين . فانهما أيضا كانتا نمطيتين متجدتين ونظريتين . وينبغى ألا يمد الاعتراف بأن الفروسية الحققة نابعة من القلب انتصارا على روح نظام الإقطاع ، ولا منجزا من منجزات « عصر النهضة » . فليست هذه المفكرة الوسيطية عن المساواة « بأية حال » مظهرا تجلت فيه روح التمرد . فهى لا تدين بمصدرها الى مصلحين راديكاليين . ولا يسع المرء عندما يقتبس نصا من شعر جون بول Ball الذى نادى بمصيان ١٢٨١ ، حين قال : « عندما كان آدم يحفر فى الأرض وحواء تغزل الخيطان ، من ذا كان الجنتلمان ؟ » الا أن يتوهم أن النبلاء لابد قد ارتعدوا عند سماعه . ولكن الواقع أن طبقة النبلاء نفسها هى التى ظلت زمنا طويلا تردد هذا الكلام القديم .

ونشير هنا الى أن فكرتى المساواة بين الناس وطبيعة النبيل الحقيقى كانتا من الأمور الشائعة فى كل المؤلفات الكريمة ، شأنهما تماما فى صالونات النظام القديم (١) « Ancien régime » فكلاهما مستمد من عهود التاريخ القديم Antiquity . وقد تفنت بهما قصائد شعراء التروبادور وجعلتهما شعبيتين شائعتين بين الناس . وتصايح الناس جميعا باستحسانهما .

من أين يأتى النبيل لكل حاكم ذى سيادة ؟

من قلب رحيم ، يزينه خلق نبيل

فليس انسان بمولى أرض (عبد) مالم ينبع ذلك من قلبه .

وقديما استعار آباء الكنيسة الأوائل فكرة المساواة من شيشرون وسينيكا . فان البابا جريجورى الكبير ، ذلك المبتكر العظيم فى المصور الوسطى ترك للعصور التالية نصا ماثورا هو « نحن جميعا متساوون بطبيعتنا » .

(١) أى عهد الملكية قبل الثورة الفرنسية ١٧٨٩ (المترجم) .

Omnes namque homines natura aequales Sumus وقد تردد ذلك النص على جميع اللسان وبكل النفقات ولكن لم يربط به أى فحوى اجتماعى واقعى . كان محض جملة خلقية لا أكثر ولا أقل . وكان معناها عند أهل المصور الوسطى المساواة الحتمية عند الموت وكانت بصدة عن أن تقدم للناس عزاء عما فى هذا العالم من ظلم وآثام : - فهى أمل خادع فى المساواة فى الأرض . وفكرة المساواة فى المصور الوسطى وثيقة المناهضة بأحدى وسائل التذكير بالموت memento mori وهكذا نجدها فى قصيدة بالاد نظمها يوستاش ديشان ، وفيها يخاطب آدم ذريته :

أيها الأبناء المنحدرون من صلبى أنا آدم ،

الذى هو الأب الأول بعد الله .

هو خالقكم وأنتم جميعا مولودون

بالطبيعة من ضلمى ومن حواء ،

هى كانت أمكم . فكيف يكون هذا مولى أرض

ويتخذ ذاك اسم نبالة المحتد

فيما بينكم أيها الأخوة ؟ من أين تجيء تلك النبالة ؟

لست أدري ، الا أن تكون نابعة من الفضائل .

ويكون مولى الأرض نابعا من كل رذيلة تجرح :

فأنتم جميعا يكسوكم جلد واحد .

وعندما صنعنى الله من الطين الذى كنت فيه أرقه .

انسانا فانيا ، ضعيفا ، ثقيلًا مغرورا ،

ومنى جعل حواء ، وخلقنا عاريين تماما ،

ولكن الروح ألهمتنا الى أوفى حد .

ومن بعد ذلك ظلمنا على الدوام عطشين جائعين .

فكدهنا وكابدنا وولد الأطفال بالأحازن ،

فمن أجل خطايانا ، تحمل جميع النساء أطفالهن ،

بالآلم ، وبالدنس يحبل فيكم .

فمن أين اذن يجيء ذلك الاسم : مولى الأرض الذى يجرح القلوب ؟

فأنتم جميعا يكسوكم جلد واحد .

الملوك الأقوياء والكونتات والأدواق ،

وحاكم الشعب وعاهله :

عندما يولدون ، بماذا يكتسبون ؟

بجلد قدر

أيها الأمير ، تذكر بغير ازدراء

للفقراء من الناس ، أن الموت ممسك بالعنان .

ويتعمد جان لومير ده بلج أن يذكر في : « أغاني نامور »
(Les Chansons de Namur) الأعمال الجليلة لأبطال ريفيين ، ليعرف النبلاء
بأن من يعاملونهم كموالي أرض ، تسرى في عروقهم في بعض الأحيان دوافع
أعظم شمائل الشهامة . وذلك أن السبب في هذه التحذيرات الشعرية في
موضوع النبيل الحق والمساواة بين البشر ، يكمن على الجملة في ذلك الحافز الذي
توحى به الى النبلاء ليكيفوا أنفسهم وفق المثل الاعلى الحق لطبقة الفرسان ،
وبذلك يدعمون العالم ويطهرونه . يقول شاستلان : « يكمن في فضائل النبلاء
علاج شرو الزمان ، وإن صلاح الدولة وسلام الكنيسة واستتباب العدالة لتتوقف
كلها عليهم - ويذكر كتاب « الأعمال للمارشال بوسيكو » « Le Livre des
Faits du Maréchal Boucicaut » : « شيان تم تأسيسها بإرادة الله في هذا
العالم كأنهما عمودان يدعمان نظام القوانين الالهية والبشرية .. وبدونهما يكون
العالم شبيها بشئ تعبه الفوضى ويخلو من كل نظام وهذا العمودان
اللذان لا يعتورهما عيب هما « الفروسية و « التعلم » وهما يضحيان معا على
أحسن وجه » « والتعلم والايمان والفروسية » هي الزهرات الثلاث في كتاب :
« كنيسة زهرات الزنبق » .. « Chapelle des Fleurs de Lis » الذي ألفه فيليب
دي فيتري ، ومن واجب الفروسية حماية الاثنين الآخرين والمحافظة عليهما .

وبعد انصرام العصور الوسطى بآمد طويل تم على الجملة الاعتراف بوجود
خرب معين من التعادل بين الفروسية وبين درجة الدكتوراه . ويشير هذا التوازي
والتكافؤ الى القيمة الخلقية العالية المرتبطة بفكرة الفروسية . ففي تصور الناس ،
أن المنزلتين الكريمتين للفارس والدكتور شكلان مقدسان لوظيفتين سامقتين :
وظيفة الشجاعة ووظيفة المعرفة . وحين يرسم الرجل الفعال ذو الهمة فارما
فهو يرفع الى مستوى مثالي ، وحين يحصل رجل المعرفة على درجة الدكتوراه
يتلقى شارة التفوق السموك . فيدمغ الاثنان دماغا ، الاول بميسم البطولة
والثاني بميسم الحكمة . وهنا يمر عن التوفر الصادق على عمل أعلى يدوم العمر
كله . بحفل تكريس مقترنة بالمراسيم . فلئن حدث أن فكرة الفروسية ، كمصدر
من عناصر الحياة الاجتماعية ، أوتيت أهمية أعظم كثيرا ، فما ذلك الا لأنها
احتوت ، فضلا عما لها من قيمة خلقية ، قدرا موفورا من أحفل أنواع القيم
الخلقية بالإيمان .

فكرة نظام الفروسية

كان الفكر الوسيطى على وجه الجملة مشبعا فى كل جزء من اجزائه بالتصورات الخاصة بالمقيدة المسيحية . وبنفس هذه الطريقة وفى حدود دائرة أضيق كان فكر كل من عاشوا فى دوائر البلاط أو القلعة مشبعا ومتربعا بفكرة الفروسية . فكان نسق Syllabus أفكارهم كله مشربا بتخييل ان الفروسية هى التى كانت تحكم العالم . ويكاد هذا التصور نفسه ينزع الى تجاوز هذه الدنيا وغزو نطاق الخوارق : الا ترى الى جان مولينييه كيف يمجّد الأعمال الحربية المجيدة التى قام بها ميكال كبير الملائكة بأنها « أول عمل من أعمال الفروسية والاقدام الفروسى تم انجازه منذ الأزل » . وعن كبير الملائكة ، تستقى الفروسية الأرضية والفرسان من البشر مصادرها . وهنا على هذا الوجه ليس سوى محاكاة لتلك الملائكة الحافين من حول عرش الله .

على أن من العجيب أن هذه الخديعة التى وقع فيها المجتمع والتى تأسست على الفروسية ، اصطدمت بواقع الأشياء . ويحدثنا مؤرخو الأخبار أنفسهم ، فى أثناء وصفهم لتاريخ زمانهم ، عن وجود قدر من الجشع والطماعية والقساوة ومن التدبيرات المحبوة الهادئة ومن التماس المصلحة الذاتية ومن المخاتلة الدبلوماسية أكبر كثيرا من الفروسية نفسها . ومع ذلك فانهم جميعا يعترفون بأنهم انما يكتبون فى تكميم الفروسية التى هى مرتكز العالم ودعامته . فانهم أجمعين : فرواسار ومونسترليه ، ودى كوشى وشاستلان ولامارش ومولينيه ، لا يمتثلون منهم سوى فيليب ده كرمين وتوماس بازان ، - يستهلون مؤلفاتهم بتصريحات طنانة عن انتوائهم تمجيد الشجاعة والفضائل الفرسانية ، وتسجيل « الآثار النبيلة والفتوح وأعمال البطولة ومفاخر الحرب والسلاح » . « الأعاجيب

انكبرى والأعمال البطولية الجريئة التي وقعت بسبب الحروب العظمى ، ،
فالتاريخ عندهم ، يضاهى في كل أرجائه بهذا الذي اتخذوه مثلاً أعلى . فإذا
أقدموا فيما بعد أثناء الكتابة نسوا ذلك المثل بدرجات متفاوتة . خذ مثلاً ،
فرواسار ، وهو نفسه مؤلف للملحمة فروسيه سوبر رومانتيكية أى رومانسية
متطرفة « Super-romantic » هي « مليادور » (Méliador) فإنه يروى
ما لا يحصى من الخيانات وانقصاصات ، دون أن يتنبه الى ما حدث من
تناقضات بين تصورات (مفاهيمه) العامة ومحتويات ما سرد . على أن
مولينيه في مدونة أخباره التاريخية يعود فيتذكر بين الفينة والفينة ما انتواه
من اشدادة بالفروسية ويقطع حبل بيانه الواقعي للأحداث بالافضاء بذات نفسه
في فيض طام من العبارات المعحلة الطنانة .

لقد كان مفهوم الفروسية يؤلف لدى هؤلاء الكتاب نوعاً من المفتاح
السحري ، كانوا يستطيعون بمساعدته أن يفسروا لأنفسهم دوافع السياسة
والتاريخ . وكان من أمر ذلك أن الصورة المرتبكة للتاريخ المعاصر لهم ،
بلغت من فرط التعقيد حداً استعصى على أفهامهم ، فعمدوا الى تبسيطها - بمعنى
ما باللبوء الى خرافة الفروسية باعتبارها هوة محرقة (ولم يكن ذلك ، بطبيعة
الحال ، عن وعي منهم) وهي دون شك وجهة نظر ممتعة في الخيال المضحك
كما أنها ضحلة الى حد ما . فكم تتسع أكثر من هذا وجهة نظرنا الحديثة
اشتمالة لكل أنواع القوى والأسباب الاقتصادية والاجتماعية ومع هذا ، فإن
هذه الرؤيا الدائرة حول عالم تحكمه الفروسية ، مهما يبلغ من سطحياتها
وخطئها ، كانت خير ما لديهم في ناحية الفكرات السياسية العامة . فانها كانت
لديهم بمثابة « صيغة » يستطيعون بها أن يفهموا بطريقتهم الضعيفة ، التعقيد
المروع الذي ركب عليه العالم وأسلوبه . فكل ما كانوا يشهدونه حولهم ، كان
يبدو قبل كل شيء ، في صورة العنف والارتباك المحض . وكانت الحروب في
القرن الخامس عشر أقرب الى عملية مزمنة من الغازات والاعتداءات المنعزلة .
وكانت الديبلوماسية في جل شأنها اجراء بالغ البدية والاطناب المضجر
تصطدم فيه أعداد غفيرة من المسائل الدائرة حول التفاصيل القانونية مع بعض
التقاليد العامة جداً وبعض نقاط الشرف . وكانت تعوزهم جميع الفكرات التي
ربما مكنتهم من أن يدركوا ان التاريخ تطور اجتماعي ، ومع ذلك فقد احتاجوا
الى شكل أو قالب لتصوراتهم السياسية ، وهنا برزت الى الأمام فكرة نظام
الفروسية . فنجحوا بفضل هذه الخرافة التقليدية في أن يفسروا لأنفسهم ،
بقدر ما استطاعوا ، دوافع التاريخ ومجراه . ذلك التاريخ الذي تحول بهذا
اني مشهد لشرف الأمراء وفضيلة الفرسان ، الى لعبة نبيلة لها قواعد تهذيبية
بطولية .

ولاشك أن هذه وجهة نظر بالغة الانحطاط ، كبداً من مبادئ علم تدوين
التاريخ . فالتاريخ بتصوره على تلك الشاكلة يصبح تلخيصاً لأعمال البطولة

في السلاح وللمراسم الاحتفالية . ويغدو المؤرخون بصفة عامة مذيعين لأخبار النبلاء ، حسبما يراه فراسار - لانهم شهود هذه الأعمال السمكة ، فهم خبراء في كل ما يتعلق بالمجد والشرف من أمور . وما يكتب التاريخ الا ليسجل المجد والشرف . وكانت نظم هيئة فرسان : « جزء الصوف الذهبية » (١) Golden Fleece تقضى بتدوين كل بطولات السلاح لفرسان . ومن أمثلة الجمع بين مهتمى مذيع الاخبار والمؤرخ الرسمي ، كان لوقيفر ده سان ريمي ، رجيل لويوثيه المدعو « برى » وكانا من أبرز من قام بهذه المهمة بالنسبة لجماعة فرسان : « جزء الصوف الذهبية » .

وربما أمكن تعريف تصور الفروسية ، بوصفها صورة رفيعة للحياة الدنيوية . بأنه (أى التصور) مثال جمالى يتخذ صورة مثال خلقى . ويشكل الخيال البطولى والعاطفة الرومانتيكية أساسه ودعامته . على أن الفكر الأرسطى لم يكن يسمح بالأشكال المثالية للحياة النبيلة أن توجد مستقلة عن الدين . من أجل ذلك وجب أن تكون التقوى والفضيلة جوهر حياة الفارس . غير أن الفروسية ستقصر على الدوام دون بلوغ هذه الوظيفة الحلقية . ذلك أن مصدرها الأرضى يشدها الى أسفل . إذ أن مصدر الفكرة الفروسية إنما هو الكبرياء المتطلع الى الجمال ، كما أن الكبرياء المسبوك فى قالب شكل يتولد عنه تصور (مفهوم) للشرف ، هو فى الواقع قطب الرحى للحياة النبيلة . يقول المؤرخ بوركهات (٢) : أن عاطفة الشرف ، الخابط العجيب بين الضمير والأناية ستقيم مع رذائل كثيرة ، كما أنها تتسع لمداعات مسرفة . ومع هذا فإن جميع ما بقى على النقاء والنبل فى الانسان ربما وجد فيها ما يسانده كما أنه استمد منها قوة جديدة . - الا يكاد هذا يكون بالضبط تقريبا ما حاول شاستلان قوله . عندما عبر عن نفسه على النحو التالى :

يحث الشرف كل طبيعة نبيلة

على حب كل ما هو فى الوجود نبيل

وتضيف النبالة اليه أيضا استقامتها .

ثم يعود فيقول :

« يكمن مجد الأمراء فى كبريائهم وفى قيامهم بالأعمال المحفوفة بمخاطر ، وتلتقى جميع القوى الرئيسية فى نقطة صغيرة ، تسمى بالكبرياء » .

(١) جزء الصوف الذهبية . هو فى الأصل قصة من الأساطير اليونانية القديمة (المترجم)

(٢) بوركهات : (١٨١٨ - ١٨٩٧) مؤرخ سويسرى . وأحد مؤسسى التاريخ الحضارى .

أهم مؤلفاته « حضارة عصر النهضة فى إيطاليا » (المترجم) .

واقتناص المجد الشخصي هو ، فيما يرى المؤرخ السويسرى الذائع الصيت
الصفة المميزة لرجال « عصر النهضة » ، ولم تكن العصور الوسطى الحقة
لتعرف الشرف والمجد - على حد قوله - إلا فى أشكال جماعية حاشدة ، مثل
الشرف الذى هو من حق جماعات وهيئات المجتمع : شرف الرتبة ، أو الطبقة
أو المهنة . وهو يرى أن إيطاليا ، بتأثير التماذج العتيقة هى المهد الذى نبت
فيه الولوع بالمجد الفردى . وهنا ، كما فى مواطن أخرى ، بالغ بوركهارت فى
مقدار المسافة التى تفصل بين إيطاليا وبين الأقطار الغربية وبين عصر النهضة
والعصور الوسطى .

اذ يماثل التمتعش الى الشرف والمجد الذى يتصف به رجال عصر النهضة
مماثلة جوهرية مطامح الفروسية المنتمية للأزمان الخوالى - ولذا الفرنسية
الأصل . وغاية ما حدث أنها نفضت عن نفسها الشكل الاقطاعى واتخذت
سريالا عتيقا . فان الرغبة الحارة لدى الفارس المنتمى الى البلاط من القرن
الثانى عشر والقائد الفظ فى الرابع عشر ، فضلا عن أذكيا *beaux-esprits*
الأربعينات (القرن ١٥) بإيطاليا ، فى أن يجدوا أنفسهم موضع الإطراء والثناء
من معاصريهم أو من الخلف ، - انما هى مصدر الفضيلة عندهم جميعا . وعندما
يحدد بومانوار وبامبورو شروط مقارعة « الثلاثين » الشهيرة ، يعبر القائد
الانجليزى ، فيما يروى فرواسار ، عن نفسه على النحو التالى : « علينا هنا
بالضبط أن نبتلى أنفسنا ونبذل من الجهد ما يتحدث به الناس فى قابل الأزمان
فى الإبهاء (الصالات) والسرايات والأماكن العامة وكل مكان آخر بجميع أرجاء
العالم . » وربما لم يكن ذلك القول مطابقا للواقع ولكنه يعلمنا على كل حال
ما كان يجول بخاطر فرواسار .

ويمضى اقتناص المجد والشرف جنباً الى جنب مع عبادة البطولة والبطل ،
وهو شئ ريباً بدأ يشر بمقدم عصر النهضة . اذ يرتبط الابتعاث شبه المصطنع
لفخامة نظام الفروسية الذى نجده فى كل مكان فى البلاطات الاوربية بعد عام
١٣٠٠ ، ارتباطاً فعلياً بعصر النهضة بأصرة حقيقية . فذلك الابتعاث انما هو
مقدمة ساذجة لظهور ذلك العصر . وقد تخيل الشعراء والأمراء أن فى ابتعاث
نظام الفروسية رجوعاً بهم الى العصور القديمة . وأطافت بالعقول فى القرن
الرابع عشر رؤيا للعصور القديمة *Antiquity* ، لم تكد تخلص نفسها الا
بشق الأنفس من أجواء « أرض الفيرى » فى قصة « المائدة المستديرة » . فكان
الأبطال الكلاسيكيون لا يزالون مصطبغين بالصباغ العام لقصص الرومانس (١) .
فمن ناحية أولى كان شخص الاسكندر الأكبر دخل منذ زمن بعيد الى نطاق
الفروسية ، ومن الناحية الأخرى ، زعم الناس أن الفروسية ذات أصل رومانى .

(١) الروانس : قصة شعرية أو ثغرية من قصص القرون الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب
الشريف أو المفامرات الفروسية . (المترجم) .

وآية ذلك أن مؤرخ اخبار برجنديا أثنى على هنرى الخامس ملك انجلترا فقال : « وحافظ على نظام الفروسية أحسن محافظة ، كما فعل الرومان في سالف الأزمان » . وبهذا نوضح شارات النبالة (Blazons) الخاصة بقيصر وهرقل وترويلوس في إحدى نزوات الملك رينيه ، جنبا الى جنب مع شارات الملك آرثر والسير لانسيلوت . ولمبت بعض المصادقات في التسمية دورا في ارجاع أصل نظام الفروسية الى العصور الرومانية القديمة . وأنى للناس أن يعرفوا أن لفظة Miles عند مؤلفي الرومان لم تكن تعني ميليس بالمعنى الدارج في لاتينية العصور الوسطى أى الفارس ، أو أن إكويسا Eques (أى راكبا) رومانيا كان يختلف عن فارس نظام الاقطاع ؟ ونتيجة لذلك زعم الناس أن رومونوس هو مؤسس نظام الفروسية لأنه شكل سرية من ألف مقاتل من الراكبة .

إن حياة الفارس محاكاة للقديم ، وكذلك حياة الأمير فانها بالمثل محاكاة في بعض الأحيان على أن أحدا لم يستلهم بمثل ذلك الوعي التام نماذج الماضي ولا أبدى رغبة في منافستها قدر شارل الجسور . فانه كلف في شبابه أتباعه أن يقرأوا على مسمع منه قصة مغامرات جاوين Gswain ومآثر لانسيلوت . ثم عاد فيما بعد فآثر التمداء بالتفضيل . فكان قبل ايوانه الى مخدعه يصغى ساعة أو اثنتين « لتواريخ روما الرفيعة » . وهو يعجب اعجابا خاصا بقيصر ، وعائيل والاسكندر الأكبر ، « الذين تمنى لو اتبع سنتهم وحاكى طريقتهم » . ويعلق معاصروه جميعا أهمية كبرى على شغفه هذا بمحاكاة أبطال العصور الخوالى ويتفقون على اعتبار ذلك الشغف الباعث الرئيسى لسلوكه وأخلاقه . يقول كورين : « لقد كان يرغب فى بلوغ مجد عظيم ، أفضى به أكثر من أى شيء آخر الى خوض غمار حروبه ، كما أنه تشوف الى أن يتشبه بهؤلاء الأمراء القدماء الذين أكثر الناس جدا من التحدث عنهم بعد مآثهم » . وهناك النادرة الشهيرة لذلك المهرج الذى صاح به بعد هزيمة جرانسون قائلا : « مولاي ! لقد تهبلنا (تشبهنا بها نيبال) تماما هذه المرة ! » . ولاحظ شاستلان حبه « للتصرفات الكريمة beau geste » على النهج العتيق فى « ميشلان » عام ١٤٦٧ عندما دخلها لأول مرة وقد تقلد منصب الدقية . وكان عليه أن ينزل العقوبة على فتنة نشبت بها . فجلس فى مواجهة منصة الاعدام التى أقيمت لزعيم العصاة . وبالفعل استل الجلاد سيفه واستعد للانقضاض بضربته . وعندئذ قال النوق : « توقف ؟ » وارفح المصابة عن عينيه وساعده على النهوض . « ويمضى شاستلان فيقول : « وعندئذ لاحظت أنه غزم عزما أكيدا على بلوغ أهداف جلييلة وفريدة فى المستقبل وعلى ادراك المجد والشهرة بخارق الأعمال » .

وهكذا يستبان أن التطلع الى فخامة الحياة فى العصور العتيقة الذى هو الصفة المميزة « لعصر النهضة » ترجع أصوله الى المثل الفروسى الأعلى . وليس

بين الروح الثقيل عديم الرشاقة للبرجندي وبين الغريزة الكلاسيكية للايطالي في
المدة نفسها ، الا فارق طفيف لا يكاد يدرك . فان الاشكال التي تظاهر شارل
البجسور باتخاذها لم تبرح هي الانماط القوطية الصارخة ، كما انه لم يفتأ يقرأ
ما يريد من ادب كلاسيكي مترجما .

وبالمثل أيضا يختلط العنصر الفروسي وعنصر « عصر النهضة » اختلاطا
لا انفصام له في نحلة « الفضلاء التسعة Nine Worthies » ، فيتم لأول
مرة الجمع بين وثنيين ثلاث ومسيحيين ثلاث ويهود ثلاث في نوع من « رواق
استعراض البطولة » - في عمل أدبي صدر في مطلع القرن الرابع عشر هو كتاب
« تمنيات الطاووس Les Voeux du Paon » من تأليف جاك ده لونجيون .
ويشغف اختيار الأبطال عن ارتباط وثيق بالقصص الرومانسية للفروسية .
ففيه تبدو شخصيات هكتور وقبصر والاسكندر ويشوع ودادود ويهوذا المكابي
وأرثر وشارلمان وجودفري البويوني . واقتبس يوستاش ديشان فكرة « الفضلاء
التسعة » عن استاذ جيوم ده ماشوه ، وخص هذا الموضوع بكثير من قصائد
البلاد التي نظمها . واستلزم الشغف بالتماثل السيمتري وهو النزعة البالغة
الثقة في المصور الوسطى ، أن تستكمل المجموعة بما يقابلها من الجنس
النسوى . واستجاب ديشان لهذه النزعة بأن اختار من القصص والتاريخ
مجموعة من البطولات عجيبة الى حد ما . فنجد من بينهن بنشسيلي ونوميريس
وسيراميس . ولقيت فكرته نجاحا . وقام الأدب والطنافس المعلقة * (Tapestry)
بتقريب هؤلاء الفضلاء من الرجال والنساء الى أفهام الجمهور . واخترعت لهم
الشعارات Blazons . ففي مناسبة دخول هنري السادس ملك انجلترا
الى باريس في ١٤٣١ ، تقدمه جميع هؤلاء الفضلاء الثمانية عشر من الجنسين .
ولن يوضح مدى شعبية تلك الفكرة شيء أكثر من المحاكاة الساخرة التي نظمها
موينيه شعرا عن « فضلاء الفهم التسع » ولم يزل فرانسيس الأول يرتدى بين
الفئة والآخرى « زي المصور القديمة » لكي يمثل أحد الفضلاء .

وخطا ديشان خطوة أخرى . فانه أتم مجموعة الفضلاء التسعة بإضافة
عاهر ، هو برتران دي جسكلان ، وهو المقاتل البريتاني الفرنسي الحصيف
الشجاع الذي تدين له فرنسا بفضل نهوضها من كبوتها في كل من كريس
وبواتيميه . وبهذه الطريقة ربط بين نحلة الأبطال القدامى وبين العاطفة الجديدة
للمتبرعة ، عاطفة المجد العسكري القومي . وشاعت فكرته بين الخاصة والعامة .
فامر لويس دوق أورليان بأقامة تمثال لبرتران دي جسكلان بوصفه عاهر
الفضلاء في القاعة الكبرى بقلعة كوسي Coucy وكان السبب الخاص الذي

■ الطنافس المعلقة : هي سجايد (بسطة) مصرية تسدل على الجدران بالقصور القديمة
(انظرهم) .

دعاه الى تكريم ذكرى « الكونستابل » هو أن الأخير حملة صفيرا في جرن
المسودية (حوض التعميد) ووضع في يده الصغيرة سيفا .

وتحوى قوائم جرد منقولات أدواق برجنديا وأشيائهم قطعا اثرية عجيبة
تمت الى أبطال قدامى وعصريين وذلك مثل « سيف القديس جورج مع شعاره
وسيف قتال آخر كان ملكا للسير برتران ده كليكان ، وبرثن كبير لخنزير
برى ، قيل انه أحد برائن خنزير جازان لو لهران ، وكتاب المزامير الخاص
بالمك سان لويس (التاسع) الذي كان يدرس فيه أثناء طفولته . فما أعجب
الطريقة التي تمتزج بها هنا مجالات الخيال ، والقصص الرومانسية الفرسانية
والتوقير الدينى ، مع الروح المقبلة لعصر النهضة » ! .

وحوالى عام ١٣٠٠ قيل أن سيف السير تريسترام وعليه نقوش من شعر
فرنسي قد اكتشف بمقبرة قديمة بلومباردى (١) . وهنا نجد أنفسنا قيد
خطوة واحدة فقط من البابا ليو العاشر ، الذي تقبل بجدية تامة ، عظمة عضد
للمؤرخ ليقي أهداها اليه أهل البندقية وكأنما هي أثر دينى حق .

وتجد هذه عبادة الأبطال فى ظل المصور الوسطى المتدهورة التمييز
الأدبى عنها ، فى ترجمة الفارس الكامل . « فى هذا الضرب أو النوع الأدبى
Genre تحل شخصيات التاريخ الحديث على التدرج محل الشخصيات
الأسطورية كـ شخصية جيون دى تراز نيين وتتصف حياة ثلاثة من هؤلاء
الفرسان المعاصرين والبارزين بخصيصة مميزة تلفت الأنظار ، وإن اختلفت
كل منها عن الأخرى أبلغ اختلاف . وهى حياة الماريشال بوكيكو ، وجان
بويل Bueil وذاك ده لالنج .

وقد أودت الحياة العسكرية لجان لومينجر ، الملقب بالماريشال بوكيكو ،
الى اقتياده من هزيمة نيفوبوليس الى هزيمة آجينكور ، حيث أخذ أسيرا . ليموت
بعد ست سنين من الأسر . وقد كتب أحد المعجبين به منذ عام ١٤٠٩ ترجمته
نقلا عن مصادر يعتمد عليها ، ولكن ذلك لم يكن بقصد إنتاج كتاب فى التاريخ
المعاد ر بل عمل مرآة تمكس الحياة الفرسانية . على أن الوقائع الحقيقية لهذه
الحياة الشاقة لقائد ورجل سياسه تختفى فى تلك الترجمة مظاهر البطولة
المثالية فيرسم الماريشال فى صورة نموذج لفارس قفى مقتصد . يجمع بين
رجل البلاط ووفرة الاطلاع . ولم يرزق ثروة كبيرة . إذ أبى أبوه أن يزيد من
ممتلكاته أو ينقصها قائلا : « اذا كان أولادى أمناء شجعانا فسيحصلون على ما
يكفيهم ، وإن كانوا نفهاء لكان ترك الكثير لهم مؤسفا . » وتتمتع تقوى بوكيكو
بمسحة بيوريتانية . فانه يستقيظ مبكرا ويظل مصليا متعبدا ثلاث ساعات .

(١) وثمة سيف لتريستام يرد ذكره أيضا بين جواهر الملك جون التى فقدت فى مياه جون
« الراش » ببحر الشمال (The Wash) فى سنة ١٢١٦ . (المألف) .

ومهما يبلغ من انشغاله أو استعجاله فإنه يصفى راحته إلى قداسين يوميا . وهو يرتدى السواد يوم الجمعة . ويربوح يحج أيام الاحاد والاعياد سعيا على قدميه ويتحاور في المسائل المقدسة أو تتلى عليه حياة أحد القديسين أو حكاية عن أحد الأبطال الشجعان الدارجين (١) - من الرمان أو غيرهم - « وهو يعيش عيش الكفاف والاقتران ، ويقل من الكلام ، فإذا تكلم كان حديثه عن الله والقديسين أو عن الفروسية والفضيلة . وقد عود خدمه على ممارسة التقوى ومراعاة الاحتشام حتى أقلموا عن عادة السباب والحلفان ، وإذا بنا نجده ثانية بين دعاة الحب الصادق المفيء ، ومؤسس هيئة الاكليل الأخضر للمرأة البيضاء (L'escu vert à la dame Blanche) بقصد الدفاع عن النساء ، وهو عمل أثنت عليه من أجله كرستين دي بيزان . وبينما هو في جنوة ذات يوم ، بوصفها وصيا على ملك فرنسا ، رد بأدب بالغ نعتاه سيدتين تحيانه . وقال الياور : « مولاي ! من هاتان المراتان اللتان انحنيت لهما هذا الانحناء الشديد ؟ » فقال : « لا أدري يا هوجنان » . فقال له عند ذلك : « مولاي انهما بغيان » . فقال : « بغيان يا هوجنان ! » لقد أفضل أن أقدم تحياتي لمشر بغيان من أن أضن بالتحية لامرأة محترمة واحدة . وكانت عبارة : « كما تريد » . هي أسلوبه الخاص السلس الخبير .

تلك هي ألوان التقوى والتشف والوفاء التي كانت ترسم بها الصورة للتأليّة للفارس . فاما بوكيكو الحقيقي فإنه لم يشابه هذه الصورة مطلقا . وهو شيء لم يكن ليتوقعه أحد . فإنه لم يخل من عنف ولا من بخل . وهي عيوب شاعت بين أفراد طبقته .

على أن هناك مع ذلك نماذج لفروسية من طراز آخر . والقصة الرومانسية الترجمية (الحاوية لترجمة الحياة) التي تدور حول جان ده بويل والتي عنوانها « الفتى اليافع » Le Jouvencel ، كتبت بعد « كتاب الأعمال » لبوسيكو بنصف قرن . وهي حقيقة توضح إلى حد ما ما بين الكتابين من فروق . وقد حارب جان ده بويل تحت راية جان دراك . واشترك في العصيان المسمى بالفتنة البراجية Praguerie ومات في حرب المصلحة العامة « du bien public » في ١٤٧٧ . ولما غضب عليه الملك ، أملى حوالى ١٤٦٥ ، قصة حياته على ثلاثة من خدمه أو لعله أشار عليهم بكتابتها . وعلى النقيض من كتاب « حياة بوكيكو » الذي لا يكاد الشكل التاريخي فيه يستر الهدف الرومانتيكي فإن كتاب « الفتى اليافع » يحتوي على كثير من الواقعية البسيطة متشحا بسربال قصصى جنائى . وذلك هو شأنه على الأقل في الجزء الأول منه ، لأن المؤلفين فقدوا أنفسهم بعد ذلك في رومانتيكية مملة ماسخة .

(١) الدارجون : هم الموتى ، يقال درج القوم أى ماتوا (المترجم) .

ولابد أن جان ده بريل أعطى لكاتبه وصفا قصصيا المغامراته مفعما بالحبوية - ويكاد يكون من المستحيل أن نورد في أدب القرن الخامس عشر عملا آخر يعطينا عن حروب ذلك الزمان صورة يمثل هذا الاتزان الذي يبدو في كتاب « الفتى اليافع » . ففيه نجد التعاسات الصغيرة الملازمة للحياة العسكرية وما يصحبها من صنوف الحرمان ومن السأم ، ومن تحمل للمصاعب في مروح ، ومن شجاعة في ساعة الخطر ، ويرأس حاميته آمر قلمة ، وليس لديه إلا خمسة عشر حصانا وكلها بهائم عجفاء تجوز قد حرم معظمها من غذاء (حدوة أو نعل) في حوافره . ومن ثم فهو يضع على كل حصان رجلين ، فاما الرجال فان معظمهم أيضا من العور أو العرج . وهم ينطلقون للاستيلاء على ثياب العدو المفسولة لكي يرقعوا بها ملابسهم . وتم الاستيلاء على بقرة ثم ردت في أدب ولطف إلى القائد العدو عندما طلب ذلك . ويحس الإنسان حين يقرأ وصف زحف ليلى كأنما تلهه ظلمة الليل وبرودته وسكونه . وليس من المبالغة في شيء أن نقول أنه هنا تلمن فرنسا الحربية عن ذاتها ، بالأدب المكتوب وهو أمر سيتمخض عما قليل عن ظهور طرز سوارى الملك «الموسكيتير» (Mousquetaire) والجرونيار (Gronard) محنكة الامبراطورية الأولى والبيادة القديمة البوالو (Poilu) ذلك أن الفارس الاقطاعي أخذ في التحول إلى جندي الأزمنة الحديثة . وقد أخذ المثل الأعلى والديني يصبح وطنيا وعسكريا . وإذا ببطل الكتاب يطلق سراح أسراه بلافدية على شريطة أن يصبحوا فرنسيين صالحين . حتى إذا ارتفع في مراقى العزة والكرامة تراه يحن إلى سالف أيام حياته من المغامرة والحرية .

وان كتاب « الفتى اليافع » لهو تعبير عن العاطفة الفرنسية الحقة . وذلك لأنه نظرا لأن الأدب القائم في المجال البرجندي كان من طراز أقدم ونزعمة اقطاعية أكثر ، وجديا أكثر . لم يكن في وسعه حتى آنذاك أن يخلق طرازا من الفارس على مثل هذه الدرجة من الواقعية . ولو وضع جنبا إلى جنب مع الفتى اليافع (Jouvencel) ، صورة نمط فارس هينوه Hainault أو هينولت النموذجي في القرن الخامس عشر ، وهو چاك ده لالانچ ، لم يكن إلا تحفة عتيقة صيغت بدرجة ما على غرار الفارس الجوال لعصر سابق . ونشير هنا أن كتاب « بطولات الفارس الطيب المسير چاك ده لالانچ (١) » لهو أشد انشغالا بمنازلات البرجاس والمقارعات بالسلاح منه بالحرب الحقة .

وانا لنعثر في كتاب « الفتى اليافع » على تصوير يسترعى الأبصار ، ديكاد يفوقه شيء من قبيله ، لسيكولوجية للشجاعة الحربية بسيطة تمس القلوب . « إنها لشيء مفرح ، تلك الحرب ... فلشدد ما تحب رفيقك في

الحرب . وعندما ترى أن قضيتك عادلة ودماءك تجيد القتال تفورق عيناك بالدموع . ويملاً قلبك احساس عظيم حلو ، من الولاء ومن الشفقة ، عندما ترى صديقك يعرض جسمه للمهالك بشجاعة بالغة لكي ينفذ وينجز ما أمر به الخالق . وعندئذ تحس بدافع يدعوك للانضمام اليه للموت أو العيش معه ، ويحدوك من أجل المحية ألا تتخل عنه . وينشأ عن هذا في نفسك من البهجة ما يجعل من لم يذقها غير جدير أن يقوله كم هي ممتعة . وبعد ، أفتظن أن رجلاً يفعل شيئاً كهذا يخشى الموت ؟ مطلقاً ، وذلك أنه يحس في نفسه من بالغ القوة ومن عظيم الابتهاج ، ما يجعله لا يدرى أين هو . بل لعمرى أنه لا يخشى شيئاً .

• وليس في هذه العواطف شيء يمت بنوع خاص الى الفروسية أو الوسيطية . اذ ربما تحدث بهذه الكلمات جندي في العصر الحديث . وهي انما تعرض علينا لباب الشجاعة وسويداءها : الانسان اذ يتخل منفعلاً بالخطر عن أنانيته الضيقة، والشعور الذي لاسبيل إلى وصفه والذي تولده شجاعة أحد الرفاق . والجند بالولاء والتضحية — وبالاختصار ، ذلك الزهد البدائي والتلقائي والذي يكمن في قرارة المثل الأعلى الفروسي .

حلم البطولة والحب

لو استعرضنا الحياة العسكرية لوجدنا لها تصورا مشابها لمثيله فى
فروسية العصور الوسطى ، يشيع فى كل أرجاء العالم تقريبا وبخاصة عند
هندوك المتباهراتا وفى بلاد اليابان . ذلك أن الارستقراطيات ذات النزعة
الحرية بحاجة الى شكل مثالى للكمال الرجولى . وكان الأصل فى ميلاد الفروسية
هو التطلع فى العصور الوسطى الى حياة نقية جميلة عبرت عنها «كالوكاجاثيا» (١)
Kalokagathia لدى الهيلينيين . ويدوم ذلك المثل الأعلى مصدرا بلزمة أمد قرون
عديدة، كما يظل فى الحين نفسه ، دثارا لعالم بأكمله قد من العنف والحرص على
المصلحة الذاتية .

ولم يقب عنصر الزهد قط من ذلك التصور . وهو أشد ما يكون بروزا
فى الأزمان التى تكون فيها وظيفة الفروسية بالغة الحيوية كما هو الحال أبان
الحروب الصليبية الأولى . وكان لابد للمقاتل النبيل أن يكون فقيرا ومعفى من
الالتزامات الدنيوية . يقول وليم جيمس : « ان هذا المثل الأعلى لرجل عريق
المحتد مجرد من الأملاك . تجسد فى نظام الفرسان الجوابين والهيكلين أو
الداوية . ورغم أنه قد افسد فسادا ذريعا شأنه دوما وعلى الأيام - فإنه لا يزال
مسيطرا من الناحية العاطفية ، ان لم يكن من الناحية الصلبة ، على وجهة النظر
الارستقراطية والعسكرية نحو الحياة . فنحن نمجد الجندى بوصفه الرجل الذى
لا يعوقه على الاطلاق أى عائق مهما كان . فهو الانسان الذى لا يملك شسيتا
الاحياته المجردة ، والذى هو راغب فى أن يقذف بنفسه مجازفا بتلك الحياة فى

(١) الكالوكاجاثيا هي أنبل ما فى الانسان من صفات الشهامة والمروءة (المترجم) .

أية لحظة متى دعتة الى ذلك قضيته وواجبه . ومن ثم فهو يمثل الحرية التي يعوقها عائق في الاتجاهات المثالية . ، . وقددر لنظام الفروسية الوسيطية أيام ازدهاره الأول ، أن يمتزج بالرهبانية . وتولدت عن هذا الاتحاد العقود (الهيئات) العسكرية لفرسان الهيكل (المعبد) ، أو الداوية Templars وفرسان القديس يوحنا والفرسان التيوتون فضلا عن هيئات فرسان اسبانيا . ورغم ذلك فسرعان - أو قل بالحرى منذ البداية نفسها ، - ما كذب الواقع المثالية ، وإذا بالمثل الأعلى يخلق تبعا لذلك أكثر فأكثر نحو آفاق الخيال ، حيث يمكنه الاحتفاظ بسمات الزهد والتضحية التي قلما تشاهد في الحياة . الحقيقة الا نادرا . ومن هنا يكون الفارس الجواب وهو الخيالي عديم المنفعة ، على الدوام فقيرا منبت (مقطوع) الصلات (بكل شيء) ، كما كان فرسان الهيكل الاوائل في زمانهم .

وبذا يكون من الظلم اعتبار العناصر الدينية للفروسية مثل الرحمة والوفاء والعدالة أشياء مصطنعة أو سطحية . فانها تعمى عناصر جوهرية فيها . ومع ذلك فان مركب التطلعات والتمنيات ، الذي يؤلف فكرة الفروسية ، على الرغم من أساسه الخلقى القوى ومن غريزة المقاتلة في الانسان - ما كان ليشكل أساسا بهذه القوة المتينة لحياة الجمال لو لم يكن الحب هو الأصل في حقيقته المتجددة الابتعاث على الدوام .

وفوق هذا فان هذه السمات نفسها : الرحمة والتضحية والوفاء ، التي تتميز بها الفروسية ليست دينية بحتة ، وانما هي غزلية Erotic في الوقت نفسه . وهنا أيضا ينبغي ألا يفتىب عن بالنّا أن الرغبة في اصفاء شكل (قالب) أو أسلوب على العاطفة ، لا يقتصر التعبير عنها بالفنون ولا بالأدب وحدهما فقط ، وانما هي تتكشف كذلك في الحياة نفسها : بما يجري في البلاط من حديث وفي الألعاب والرياضة . فهذا أيضا لا يبرح الحب يلتبس لنفسه بغير القطاع تعبيرا رفيعا ورومانتيكيا . ومن ثم فاذا استعارت الحياة ، تبعا لذلك ، موتيفات (رؤوس موضوعات) واشكالا من الأدب ، فالحق ان الأدب لا يقوم في الواقع بشيء الا استنساخ صورة للحياة . وكان لزاما على الناحية الفروسية للحب أن تعمل بشكل ما على اظهار نفسها في الحياة قبل أن عبرت عن نفسها بالأدب .

فهناك الفارس وصاحبه ، السيدة مالكة له ، أو بمعنى آخر البطل الذي يعمل ابتغاء الحب ، ذلك هو الموتيف الأول والثابت الذي لا يتغير ، الذي يبدأ منه الخيال الغزلي على الدوام . أنه ، والحق يقال هو الحسية (: الانغماس في الشهوات) قد حولت الى الولع بالتضحية بالذات ، الى رغبة الذكر في اظهار شجاعته وفي اقتحام الأخطار واستعراض قوة منته ومكابدة العناء ونزف دمائه امام معشوقته مالكة الفؤاد .

ومنذ اللحظة التي أسكر فيها حلم بلوغ البطولة عن طريق الحب ، القلب الشغوف المتلهف يتزعزع الخيال ويتدفق . وسرعان ما تهمل الفكرة الأولى البسيطة ، وتتعطش الروح الى خيالات جديدة . وتلون العاطفة حلم المساماة ونكران الذات . فلن يقنع الرجل بمحض المساماة وإنما هو سوف يرغب في أن ينجى من الخطر أو من المساماة من كانت مناط ورغبته . فينضاف الى الموتيف الأولى مثير أشد عنفا : وتكون ظاهرتة الأولى الرئيسية هي الدفاع عن عذراء معرضة للمخاطر - أو بعبارة أخرى طرد المنافس من الميدان واذن فتلك هي « الفكرة » الجوهرية التي يدور حولها الشعر الغزلي الفروسي : حيث ينتقد البطل الشاب فتاته العذراء . فالموضوع الجنسي قائم على الدوام ورامها ، حتى ولو لم يكن المعتدى سوى أفعوان أعجم ويكفي دليلا على ذلك نظرة الى الصورة الشهيرة التي رسمها بيرن - جونز (١) .

وان المرء لتمتلكه الدهشة اذ يرى المثلوجيا المقارنة تشخص ببصرها دون كلل الى ظاهرة النيازك التماسا لتفسير لموتيف مباشر ودائم هو تخليص الفتاة العذراء من المخاطر ، وهو أقدم الموتيفات الأدبية جميعا كما أنه موتيف لا يمكن ن يدب اليه . لتتقدم . أجل قد يفدو ، بين حين وآخر مبتذلا من فرط التكرار ، ومع ذلك فإنه لا يبد عسائد من جديد ، مكيفا نفسه لجميع الأزمان والملابسات .
يوتنشأ طرز رومانتيكية جديدة ، وذلك مثلما أن راعي البقر Cow boy قد حل محل القرصان .

وقد شجعت العصور الوسطى هذه الموتيفات ذات الرومانتيكية البدائية بنهم فتي (شاب) لا يشبع له سغوب . فبينما حدث في بعض الأضراب « Genres » الأدبية الرفيعة ، كالشعر الغنائي Lyrical أن أصبح التعبير عن الرغبة وعن اشباعها أكثر تهذيبا فإن « قصص رومانس » المغامرات ظل محافظا على ذلك التعبير دوما في صورته الفجة والساذجة بغير أن يفقد ذرة من فنتته عند معاصريه وربما جاز لنا أن نتوقع أن تفقد القرون الأخيرة من العصور الوسطى التذاهما بهذه الخيالات الطفلية . ونحن أميل الى الظن بأن « مليادور » Méliador ، تلك القصة السوبر رومانسية Super-romantic التي وضعها فرواسار أو قصة بيرسفورست Perceforest وهما الثمرتان المتأخرتان لأدب قصص الرومانس الغروسي ، كانتا ضربا من المفارقات حتى في زمانهما . على أنهما لم تكونا في ذلك بكثير من الرواية المثيرة في زماننا الحاضر . ذلك أن الخيال الغزلي يتطلب دائما نماذج مماثلة لهذه . وهو واجدهما هنا . ونحن . وعصر النهضة في عنفوانه .

(١) هو السير ادوارد بيرن جونز : المصور الانجليزى [١٨٣٣ - ١٨٩٨] وهو يميل في تصويره الى الانجذاب من المثلوجيا والكتاب المقدس وشعر العصور الوسطى . (١) لترجم .

نراها تبعث حياة من جديد في سلسلة (Cycle) أما ديس دي جول* . وعندما يؤكد فرانسواه ده لانو ، بعد منتصف القرن السادس عشر بزمان طويل أن روايات أماديس أحدثت احساسا بالدوار « Un esprit de vertige » بين أبناء جيله وهو جيل الهوجينوت الذي مر من خلال مذهب الانسانيين بما فيه من عرق من العقلانية ، يمكننا تصور ما لابد أن كانت عليه شدة التقبل الرومانتيكية لدى جيل عام ١٤٠٠ المزوء بالجهل وانعدام الاقتران .

ولم يكن الأدب كافيا لسد حاجات الخيال الرومانتيكي التي لا تكاد تشبع في ذلك العصر . ومن ثم كان الأمر يتطلب قالباً (شكلاً) للتعبير أكثر نشاطاً وحركة . وربما كان الفن الدرامي ليسد تلك الثغرة . لولا أن دراما العصور الوسطى ، بالمعنى الحق للكلمة ، لم تكن تعالج شئون الحب الا على نحو استثنائي ، اذ كانت مادتها هي الموضوعات الدينية . على أنه كان هناك قالب آخر للتعبير التبعيري هو : الرياضة الراقية ودورات منازلات البرجاس والمقارعات بالسيوف . ولا يخفى أن المباريات الرياضية تنطوي دائماً وفي كل مكان على عنصر درامي قوي وكذا عنصر غزلي أيضاً . ولشد ما كان لهذه العنصرين اليد الطولى في منازلة البرجاس أثناء العصور الوسطى ، حتى لقد كادت ستمتاز الميزة كصراع للقوة والشجاعة . أن يحوها مضمونها الرومانتيكي . ان تلك المنازلة ، بما لها من تجهيزات عجيبة واخراج مسرحي فخم . ومن خداع وتفجعية شعريين ، كانت تسد مسد الدراما التي ظهرت في عصر تال .

وتجنح حياة الأرستقراطيين وهم بعد اقوياء . وان كانت قليلة النفع ، أن تصبح لعبة شاملة متكاملة . ذلك أن النبلاء ، رغبة منهم في نسيان ما عليه الواقع من نقص مؤلم ، يلجأون الى خدعة متواصلة هي الحياة السامقة والبطولية فهم يلبسون قذاع لانسيلوت وتريسترام . وهو خداع للذات يبعث على الدهشة . لا يستطيع تحمل زيفه الصارخ الا بمعالجته بشيء من الهزؤ والمزاح . اذ تنصف جميع الثقافة القروسية للقرون الأخيرة من العصور الوسطى باتزان مزعزع يتأرجح بين العاطفية والسخرية . أجل . يعالج الشرف والوفاء والحب بجديّة لا يرقى اليها شك . ولا تتحول الصرامة الجادة الى ابتسامة الا بين حين وآخر . ولكن المحاكاة الساخرة الصريحة ليست على الاطلاق بالعنصر الغالب . اذ حدث أنه حتى بعد أن تمكن كتاب المورجانت Morgante « تأليف لويجي بولتشي وكتاب أورلندو المحب Orlando Innamorato تأليف بوياردو (١٤٣٠ - ٩٤) ،

■ أماديس دي جول : هي قصة فخرية شهيرة ، نصفها أسباني والنصف الآخر فرنسي .
 ونسبها عدة مؤلفين (القرن ١٥) . ويعد مرفألتيز الكتب الأربعة الأولى منها دروا أدبية رفيعة .
 ويلقب أماديس بطل هذا الكتاب باسم فارس الأسد . وهو لا يبرح طرازا نموذجيا للعشاق المخلصين
 والمحترمين بقدر ما هو نموذج للمارس الجواب . (المترجم عن لاروس) .

من جعل الوضعة والمظهر البطولي مضحكا ، أن تمكن أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) من استعادة الوقار المطلق للعاطفة الفروسية .

وكانت نحلة الفروسية تعالج في الدوائر الفرنسية ، القائمة حوالي ١٤٠٠ بجدية قامة ، وليس من السهل علينا أن نفهم هذه الجدية ثم لا يريضا التناقض بين النغمة الأدبية لشخصية مثل بوكيكو وبين واقع سيرة حياته . فهو يمثل على أنه المدافع الذي لا يكل عن الفروسية وأدب المجاملة ، الذي يعامل السيدة صاحبه وفق القواعد القديمة للحب المتأدب الكيس « فهو يخدم الكل ويبجل الكل من أجل حب واحدة » . كان حديثه رشيقا ومؤدبا كيسا مملوا بالحياء أمام صاحبه السيدة ، « وانه ليسلى نفسه هو ورفاقه في السلاح » أثناء رحلاته في الشرف الأدنى في ١٣٨٨ ، يوضع دفاع شعري عن الحب الصادق العفيف للفارس ، وهو كتاب قصائد البلاد المثة *Livre des Cent Ballades* وربما جنح المرء الى النظر بشفائه التام من كل أضاليل الفروسية بعد ما حاق به في كارثة نيقوبوليس . فانه شهد هناك بعيني رأسه العواقب المفجعة ، لفن السياسة وتدمير شئون الدول حيث دخل بتهور وعدم مبالاة في غمار مخاطرة ذات أهمية حيوية بدافع من روح المغامرة الفروسية . وكان رفاقه في قصائد البلاد المثة هلكوا . وكان ذلك - في ظننا - مدعاة كافية له الى ادارة ظهوره لأشكال آداب المجاملة قديمة الطراز . ومع ذلك فانه يظل متمسكا بهما مخلصا لها ويواصل ثانية عمله الخلقى في انشاء حياة « السيدة البيضاء ذات الأكليل الاخضر » .

وشأن جميع الأشكال الرومانتيكية التي عفى عليها الدهر باعتبارها أداة للعاطفة . يقع منا جهاز الفروسية وأدب المجاملة ذاك لأول نظرة موقع الشيء السخيف المضحك . اذ لم تعد نبرات العاطفة تسمع فيه الا في بعض المنتجات النادرة الصادرة عن عبقرية أدبية . ومع هذا ، فإن جميع هذه الأشكال الكبيرة النغمة للحكمة التفاصيل للسلوك الاجتماعي ، لعبت دورها كحلية تزخرف الحياة أي كإطار لعاطفة حية . والمرء ، اذ يقرأ شعر هذا العتيق الطراز ، أو الأوصاف السسجة ، لمنازلات البرجاس ، يحس بأنه لا جدوى من أية معرفة مضبوطة بالتفاصيل التاريخية ، بغير رؤية العيون الباسمة ، التي تحولت الى تراب منذ زمن بعيد والتي أوتيت في يوم من الأيام ، أهمية أكبر الى أبعد الحدود من الكلمة المكتوبة التي بقيت لنا .

ولم يعد يذكرنا الآن سوى بصيص ضئيف وشارد بالأهمية العاطفية لهذه الأشكال الثقافية . وان المؤلف المجهول ليجعل جان دي بومونت في (أمنية مالك الحزين - *Vœu du Hérón*) يتحدث قائلا :

عندما نجلس في الحانة نحتسى الحمور القوية ،

وتمر السيدات وتنظرن إلينا .

بأعناقهن البيضاء وصداراتهن الضيقة المحبكة
 وتلك الأعني اللامعة المتألقة بالجمال الباسم .
 تحرضنا الطبيعة أن تكون لنا قلوب تشتهى .
 وعندئذ كنا نستطيع التغلب على يوموت وأجولان
 ويتغلب الآخرون على أوليفيه ورولان .
 ولكن عندما نكون في المسكر منتطين جيانا الرامحة .
 قد أحاطت مغافرتنا بأعناقنا وخفضت رماحنا ،
 والبرد الشديد يجمدنا تماما
 وأطرافنا قد تحطمت أماما وخلفا ،
 وأعداؤنا يقتربون منا .
 فمندئذ نتمنى لو كنا في قبو يبلغ من ضخامته
 ألا يمكن أن نرى بآية حال .

ولا يتجلى العنصر الغزلي لمنازلات البرجاس في أى موطن أوضح منه في
 عادة حمل الفارس لحمار محبوبته أو رداؤها . وانا لنقرأ في « بيرسفورست »
 كيف أن السيدات اللاتي شهدن النزال يخلعن حليهن « قطعة بعد قطعة » ليقدفن
 بها الى الفرسان المشتبكين في الحومة (الحلبة Lists) . حتى اذا انتهى
 القتال اذا بهن عاريات الرؤوس مجردات من الاكمام . وقد تولت قصيدة ،
 تعود الى القرن الثالث عشر ، وهي من عمل منشد بيكاردى أو هينولتى (١) ،
 عنوانها « عن الفرسان الثلاثة والقميص » Des trois chevaliers et de la chemise
 تصوير هذه الفكرة بكامل قوتها . اذ ترسل زوجة نبيل يتصف بالغباء السخاء ،
 وان لم يولع كثيرا بالقتال ، بقميصها الى ثلاثة من الفرسان الذين يخدمونها ابتغاء
 الحب حتى يرتديه أحدهم فى منازلة البرجاس التى سيعقد لها زوجها ، بدلا من
 درعه وبغير أية دروع تحته . فيعتذر عن ذلك الفارسان ، الأول والثانى .
 أما الفارس الثالث ، وهو رجل فقير ، فانه يأخذ القميص بين ذراعيه ليلا ويقبله
 بشغف بالغ . ثم ينزل حومة البرجاس مرتديا ذلك القميص بغير درع يقيه .
 فيصاب بجرح بليغ ويتمزق القميص ويتضرع بدمه . وعندئذ يدرك القوم
 شجاعته الحازقة ويمنح الجائزة وتمنحه السيدة فؤادها . وعندئذ يطلب المحب
 بدوره شيئا . فانه يرد الثوب مضرجا بالدم الى السيدة حتى ترتديه فوق ثوبها
 أثناء المأدبة التى يختم بها الحفل . فتضمه الى صدرها بحتان وتخرج فيه على

(١) بيكارد وهينولت ولايثان فرنسيان قديميان (الترجمة) .

الحضور كما طلب الفارس . وتلومها غالبية من حضر الحفل ، ويصق الزوج ، ويقع فى خزى شديد ويختم المنشد انشاده بتوجيه هذا السؤال : أى الحببين أعظم تضحية من أجل الآخر ؟

وكانت الكنيسة تظهر نحو منازل البرجاس عداً صريحاً . ولطالما حقرتها مراراً وتكراراً ، ولاشك أن الخوف من الطابع العاطفى الشهوانى فى تلك اللعبة ندى النبلاء ومما يترتب عليها من مساوىء كان له أكبر نصيب فى ذلك العدا . ولم يظهر الأخلاقيون Moralists أى تحبذ لمنازلات البرجاس وكذلك شأن الانسانيين . فان بترارك يسأل : « أين نقرأ أن شيشرون أو اسكيبيون تقارع بسيف ؟ » وكان سكان المدن (Burghers) يرونهم شبيهاً بسخيلاً لا غناء فيه . فلم يكن أحد اذن سوى عالم النبلاء يواصل تشجيع كل ما يتعلق بمنازلات البرجاس والمعارعات باعتبارها أشياء فى أعلى درجة من الأهمية . فأقيمت النصب فى مواقع المواقفات الشهيرة مثل صليب البليرين المقام قرب سان أومير ، تخليداً لذكرى « المكافحة بالسلاح » Passage of Arms بمدينة لابليرين ولبطولات نغيل سان بول Pol واحد الفرسان الأسبان . وذهب بإيار تحدوه التقوى لزيارة ذلك الصليب كأنما يقوم بشعيرة حج . وقد احتفظت فى كنيسة نوتردام دى بولونى Boulogne زخارف وشارات « المكافحة بالسلاح » التى جرت فى نبع الدموع (Fontaine des Pleurs) وهى مهداة ببائع الاجلال الى العذراء القديسة مريم .

وتختلف الرياضات الحربية فى المصور الوسطى عن الألعاب الرياضية الأغريقية والحديثة من حيث أنها أقل بساطة بمراحل وطبيعية . وذلك لأن الكبرياء والشرف والحب والفن تمنح المباراة مثراً اضافياً . ولما كانت الرياضات الحربية مثقلة بالأبهة والزخارف والشارات مفعمة بالخيال البطولى ، فانها تقوم بالتعبير عن الحاجات الرومانتيكية التى يعجز الأدب المجرد عن اشباعها . ولم تكن حقائق حياة البلاط أو سيرة الحياة العسكرية لتتيح الا أقل الفرص لذلك التصنع المذهب للبطولة والحب الذى كان ملء الروح . ومن ثم وجب أن تزاول تلك الحقائق بتمثيلها . لذلك وجب أن يكون الاخراج المسرحى لمنازلات البرجاس هو نفسه اخراج اقايص الرومانس . أى بعبارة أخرى ، أن يكون هو العالم الخيالى لآرثر ، حيث كان خيال إحدى قصص الفيرى يزداد تأجج لهيبه بما فى الحب الأرسقراطى فى البلاط . من نزعة عاطفية .

وتنبئ « المكافحة بالسلاح » أثناء القرن الخامس عشر على حالة ملفقة متخيلة من المغامرة الفروسية ، مرتبطة بمشهد مصطنع يطلق عليه اسم رومانتيكى مثل « نبع الدموع » لافونتين دى بلور وشجرة شرلمان (L'arbre de Charlemagne) وينشأ نبع قصداً ويقام الى جواره جوسق (كشك) تسكنه سيدة (مثلة بشكل

دمية بطبيعة الحال) لمدة سنة كاملة ، وهي تمسك وحيد (١) قرن يحمل ثلاثة تروس . ويحصر الفرسان في أول يوم من كل شهر ليلمسوا التروس بأيديهم . وبهذه الطريقة يتمهدون بالقيام بنزال يضع قواعده أعضاء هيئة « المشاففة بالسلاح » . وسيجندون الخيل مجهزة وذلك لأنه لايد من لمس التروس من فوق صهوات الخيل . أو قد يحدث ، في حالة مخاطرة الأفعوان (Emprise du Dragon) أن يوقف أربعة فرسان عند ملتقى طرق ، لا يجوز لأية سيدة أن تمر منه - مالم تلق برهان التحدي من قفاز أو نحوم - بغير أن يكسر فارس حريتين من أجلها . ان هنالك لملاقة واضحة لا يتطرق اليها الخطأ بين هذه الأشكال البدائية للرياضة الحربية والفزلية وبين لعبة الأطفال المسماة بالحسائر أو المصادرات : (لعبة تدفع فيها غرامات) . وتنص إحدى القواعد التي وضعها أعضاء هيئة فرسان « نبع الدموع » على التالي : « من يضطر أثناء النزال الى التراجع عن حصانه . يلزم أن يلبس لمدة سنة سوارا من ذهب حتي يعثر على السيدة التي تحتفظ بمفتاح ذلك السوار والتي تستطيع اخلاء سبيله شريطة أن يقوم على خدمتها » .

وكان النبلاء يميلون الى القاء غلالة من السرية والكآبة على الاجراءات . ومن ثم وجب أن يكون الفارس غير معروف . وهو يسمى بالفارس الغفل أي « الفارس المجهل » أو انه قد يرتدى خوذة لانسيلوت أو بالاميدس . ولتروس « نبع الدموع » ألوان ثلاثة هي الأبيض والبنفسجي والأسود وتنتشر عليها الدموع البيضاء . فاما ألوان تروس « شجرة شلمان فهي الأسود القاتم والبنفسجي مع انتشار الدموع الذهبية والفاحمة عليها . وحضر الملك رينيه حفل « مخاطرة الأفعوان » الذي أقيم لمناسبة رحيل ابنته مرجريت الى انجلترا ، وقد ارتدى الأسود تماما كما كان كل عتاده ، وغطاء سرجه وحصانه وكل ما عليه حتى خشبة عربته من نفس ذلك اللون .

حيوان خرافي له جسم فرس وذيل أسد وقرن وحيد في

(١) وحيد القرن Unicorn

وسط الجبهة . (للترجم) .

هيئات الفروسية ونذورها

أوتى المثل الأعلى للشجاعة والشرف والوفاء أشكالا أخرى تعبر عنه عدا أشكال منازلات البرجاس . (tournament) وبالإضافة الى الرياضة العسكرية ، افتتحت هيئات الفروسية ميدانا فسيحا يستطيع فيه من يتذوق الثقافة الأرستقراطية الرفيعة أن يجد مجالا للتوسع . وكانت لهيئات الفروسية - شأن منازلات البرجاس وحفل تنصيب الفارس - جذورها القائنة في المناسك المقدسة لماضى مسيحى . فأصولها الدينية وثنية ، وكل ما فى الأمر أن نظام الفكر الاقطاعى قد طبعها بالطابع المسيحى . وتوخيا للدقة ، فإن الهيئات العديدة للفروسية ، ليست سوى تفريمات لنظام الفرسان نفسه وذلك أن نظام الفرسان كان أخوة (مقدسة) يتم الانضمام اليها بواسطة مناسك وقورة . ويتجلى فى الشكل التفصيل المحكم لهذه المناسك خلط بالغ الغرابة بين عناصر مسيحية وأخرى وثنية : إذ لا شك أن الاحتلاق والحمام والسهر على السلاح شعائر تعود الى أزمان ما قبل المسيحية . فمن مروا فى هذه المراسم سموا فرسان الحمام (Kings of the Bath) ، تميزا لهم عن يرسمون فرسانا بطريقة التنصيب البسيطة . وأدى الاصطلاح فيما بعد الى نشوء الأسطورة المتعلقة بهيئة خاصة بفرسان للحمام (Order of the Bath) أسسها الملك هنرى الرابع ومن ثم الى تأسيس جورج الأول هيئة فرسان الحمام الحقيقية .

ومنذ وقت مبكر ، اتخذت الهيئات الكبرى الأولى للفرسان الرهبان وهى هيئات الهيكل : (الداوية) والقديس يوحنا والفرسان التيوتون ، وهى التى

تولدت عن التداخل المتبادل بين الفكرات الديرية والاقطاعية ، طابع النظم السياسية والاقتصادية الكبيرة . فلم يعد هدفها وحدها الأول ممارسة الفروسية ، اذ قللت أهميتهم السياسية والاقتصادية بشكل أو بآخر من ذلك الهدف كما قللت من تطلعاتهم الروحية . على أن الهيئات ذات الأصول الأحدث هي التي نبئت فيها من جديد المفاهيم البدائية للنادى أو اللعبة أو الاتحاد الأرستقراطي . وإن هيئات الفرسان التي تأسست بأعداد كبيرة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت أهميتها الحقيقية طفيفة جدا . ولكن التطلعات التي تعلن عند انشائها كانت هي بالذات أعلى أنواع المثالية الخلقية والسياسية . ويريد فيليب ده ميزير ، وهو عالم سياسى لا نظير له ، اصلاح جميع شروعه ، بإنشاء عقد جديد للفروسية ، هو « هيئة فرسان آلام المسيح » Passion التي عليها أن توحد عالم المسيحية في جهد مشترك لطرد الأتراك . ويعتق لمواطني المدن والعمال أن يجدوا مكانا بها جنب الى جنب مع النبلاء . ويتبقى ادخال تعديل على النذور الديرية الثلاث لأسباب عملية : فبدلا من العزوبة لا يتطلب فيليب ده ميزير سوى الوفاء الزوجى . ثم يعود ميزير فيضيف نذرا رابعا ، لم تعرفه الهيئات السابقة هو الكمال الفردي الحلقى Summa Perfectio ووكل نشر فكرة جيش آلام يسوع المسيح و (Militia Passionis Jhesu Christi) الى أربعة رسل للاله والفروسية (كان من بينهم أوت ده جرانسون الذائع الصيت) على أن ينطلقوا الى « بلاد وممالك مختلفة لكي يبشروا بتلك الفروسية المقدسة سائلة الذكر ويعلموها بين الناس . كأنما هم انجيليون أربعة » .

وبذا تظل لفظة « هيئة » (Order) محتفظة بالكثير من معناها الروحي . اذ هي تتبادل مكانها مع لفظة « الترهيبية » Religion التي تدل في العادة على هيئة ديرية . فنحن نسمع عن « ترهيبية » (رهبانية) جزء الصوف الذهبية أو عن « فارس من ترهيبية أفييس » . وقد جرى تصور قواعد « جزء الصوف الذهبية » بروح كنسية حقة . اذ يشغل القداس والجناز فيها مكانا ضخما ، ويجلس الفرسان في مقاعد الكورس عند المذبح كالقسوس سواء بسواء . وكانت العضوية في أية هيئة للفروسية تشكل ارتباطا مقدما يحول دون كل ما عداه . ويطلب فرسان « نجمة حنا الطيب » بالانسحاب من جميع الهيئات الأخرى . ويرفض فيليب الطيب قبول شرف عضوية « ربطة الساق » (Garter) رغم الحاح دوق بدفورد عليه في ذلك ، لكي لا يربط نفسه ربطا وثيقا جدا بانجلترا . وعندما قبل شارل الجسور تلك العضوية اتهمه لويس الحادى عشر بنقض صلح بيرون Perronne ، الذى ينص على حظر التحالف مع انجلترا بغير موافقة الملك .

وعلى الرغم من هذه الاجواء الجادة . كان مؤسسو الهيئات الجديدة ملزمين بالدفاع عن أنفسهم تجنباً لوقوع اللائمة عليهم بأنهم انما يحرون وراء تسليية

باطلة محضة . فقد أنشئت هيئة « جزء الصوف الذهبية » فيما يقول الشاعر
ميشو :

لا رغبة في التسلية ولا ابتغاء الترويح .

ولكن من أجل أن يقدم الشناه

الى الله فى المقام الاول ،

ويمنح المجد والشهرة العالية للأخيار .

وبالمثل ، يكتب جيوم فللاستر كتابه عن هيئة « جزء الصوف الذهبية »
لكى يوضح ما لتلك الهيئة من اهتمام سام وأهمية دينية حتى لا تعد عملا من أعمال
باطل الغرور . ولم يكن من نافلة القول لفت النظر الى ما قصده الدوق من
أهداف سامية حتى يستطيع الناس التمييز بين ما أنشأه وبين الهيئات الأخرى
العديدة المنشأة حديثا . فلم يكن هناك أمير ولا نبيل عظيم لم يرغب فى أن تكون
له « هيئته » الخاصة . فان بيوت أورليان بوربون وسافواه وهينو بانير ولوزينيان
وكوسى ، كل أولئك بذلوا غاية الجهد فى اختراع حليات شارارات عجيبة ومستنبطات
أخاذة . وكانت سلسلة « هيئة السيف » التابعة لبييرد لوزينيان مصنوعة
من فواصل ذهبية على شكل حرف S الانجليزى وهو الحرف الأول من كلمة :
(Silence) أى « الصمت » . وان « هيئة الشيهم » (Pereupine)
التابعة للويس ده أورليان لتهدد برجنديا بأشواكها التى تصيب بها « عن قرب
وعن بعد (Cominus et eminus) حسب الاعتقاد الشائع بين الناس »

فلئن غطت هيئة « جزء الصوف الذهبية » على جميع الهيئات الأخرى ،
فما ذلك الا لأن أدواق برجنديا وضعوا تحت تصرفها موارد ثروتهم المريضة .
فقد كانوا يرون أن على الهيئة أن تكون رمزا لقوتهم . والأصل فى جزء الصوف
الأولى هو مدينة كولخيس Colchis فى الأساطير الاغريقية القديمة . وكانت
خرافة جاسون معروفة للجميع . على أن جاسون لم يكن - كبطل تنسب الأشياء
الى اسمه - فوق اللاتمة تماما . ألم يحث بوعدة ؟ وهنا كانت توجد ثغرة
تنفذ منها التلميحات القذرة الى سياسة الأدواق حيال فرنسا . وتعد قصيدة
الفوجير La Ballade de Fougères للشاعر آلان شارتيه مثلا على ذلك :

لدى الله ولدى الناس يمت

الكذب والحيانة ،

ولهذا : لسبب فان تمثال جاسون

لا يوضع فى معرض تماثيل الفضلاء .

وهو الذى ، لكى يعمل معه جزء صوف

كولخوس ، كان راغبا في اقتراف الحنث باليمين

فالسرقة لا يمكن أن تظل سرا .

ومن ثم ، فقد كان الهاما موفقا جدا ذلك الذى أوحى الى أسقف شالون العلامة ، وهو مستشار ذلك العهد ، أن يتبدل بجزة الكبش التى حملت هيل Helle جزة أخرى موقرة أكثر كثيرا وأغنى بها الجزة التى نشرها جدعون ليتلقى طل (ندى) السماء . وكانت « جزة جدعون » من الرموز الأخاذة الى اقصى حد لهيئة « بشارة الملك جبريل » Annunciation وهكذا يتغلب قاضى العهد القديم بشكل ما على البطل الوثني ، بوصفه راعيا للهيئة . واكتشف جيوم فللاستر ، خليفة جان جرمان كمستشار للهيئة ، اربع جزات أخرى فى الكتاب المقدس وكل منها يرمز الى فضيلة خاصة . على أن ذلك يعد مبانة واضحة كما أنه فى رأينا المتواضع لم يظفر بالنجاح . وهكذا بقيت « شارة جدعون » أشد ما أطلق على هيئة جزة الصوف الذهبية من التسميات توقيرا .

ولو وصفنا لك الأبهة الجليلة لهيئة « جزة الصوف الذهبية » ، أو « هيئة النجمة » لم يزد ذلك عن اضافة أمثلة جديدة الى مادة موضوع ورد فى فصل سابق . وبحسبنا هنا أن نوضح سمة وحيدة مشتركة فى جميع هيئات الفروسية تتجلى فيها بوجه خاص الحصيفة الأصلية للعبة بدائية ودينية وأعنى بذلك التسميات الفنية لمن بها من موظفين . فكان كبار حملة الشارات (كبار مذيبي الأنباء) (Kings — at — Arms) يطلق عليهم اسم « جزة الصوف » وربطة الساق (Garter) الشاراتية Heralds، وهم مذيبي الأنباء أسماء أقطار مثل شاروليه وزيلند . ويسمى المتتبع الأول (المساعد الأول لمذيبي الأنباء Pursuivant باسم الفوزيل Fusil (أى البندقية) ، على اسم شارة الدوق روى الصوان والفولاذ . فاما أسماء المتتبعين الآخر ، لهؤلاء المذيعين فلها طابع رومانتيكى أو خلقى وذلك مثل مونتريال ، أو الداب ، أو طابع رمزى مجازى ، مثل « الالتماس المتواضع » أو « الفكر الحلو » أو « المتابعة المشروعة » ، وهى تسميات مستعارة من قصة « رومانس الورد » — Romaunt of the Rose ويعمد المتتبعون (المسئولون عن الشعارات) بهذه الأسماء أثناء حفلات الهيئة برش الخمر عليهم . رقد ديج نيفولاس أبتن . وهو شاراتى لدى صفرى من جلوستر ، وصفا لمراسم هذا النوع من التعميد .

ويتجلى الجوهر الحق لمفهوم هيئة للفروسية مما لها من نذور يقطعها الفارس على نفسه . فكل هيئة تستلزم وجود النذور ، ولكن نذر الفروسية يوجد ايضا خارج الهيئات ، بشكل فردى وفى أية حالة تقتضيها الظروف . وهنا يعلو الى السطح الطابع التبربرى (الهمجى) الذى يشهد بأن للفروسية

جذورها العميقة في المدينة البدائية . فنجد أشباها موازية لها في « هند »
المهاباراتا . وفي فلسطين القديمة وفي « ايسلندة » لعهد الساجا Sagas (١) .

فما الذي تبقى عند نهاية العصور الوسطى ، من القيمة الثقافية لهذه
النذور الفرسانية ؟ انا لنجدها قريبة الشبه جدا من النذور الدينية الخالصة ،
ونجدها تعمل على توكيد أو تثبيت تطلع خلقي عال . ونجدها أيضا تزود
الناس بالحاجات الرومانتيكية والغزلية وتنحط حتى تصبح ملهاة وتسلية
وموضوعها للهزل والمزاح . فليس من السهل علينا أن نحدد بالدقة درجة ما
فيها من الاخلاص . على أنه ينبغي علينا ألا نحكم عليها متأثرين بانطباع السخف
وعدم الصدق الذي تتركه فينا قصة « نذور التدرج » (Voeux du Faisan)
التي نسوقها لانها أشهر مثال تاريخي معروف . وكما هو الشأن في دورات
منازلات البرجاس Tournaments والمناقشات بالسلاح لا نشهد أمامنا غير
الشكل الميث بشيء : اذ أن الأهمية الثقافية لذلك العرف قد توارت مع توارى
انعكاسة الحركة لأولئك الذين كانت تلك الأشكال لديهم تحقيقا لحلم بالجمال .

ونجد في النذور للمرة الثانية ذلك الخليط من الزهد والغزل الذي
وجدناه دفيما تحت فكرة الفروسية ذاتها . والذي تعبر عن منازلات البرجاس
بوضوح تام . ويتحدث فارس تور لاندرى في كتابه العجيب من النصح لبناته ،
عن جماعة عجيبة من المحبين رجالا ونساء من ذوى المحتد النبيل . وهي جماعة
عاشت في بواتو Poitou ومواطن أخرى ، أيام شبابه . وقد أسماوا أنفسهم
بأسم الجلوائين والجلوائيات (Galois et Galoises) وكانت لهم « تنظيمات
في غاية التوحش » . فكانوا في الصيف يرتدون الفراء والطراير المبطنة
بالفراء ، ويوقدون نارا فوق الموقدة . بينما لم يكن يسمح لهم في الشتاء الا
بارتداء سترة بسيطة بغير فراء ، فلا عباءة ولا قبة ولا قفاز . فاذا اشتد البرد
حقا أخفوا الموقدة وراء أغصان دائمة الخضرة ولم يرتدوا الا ثياب نوم خفيفة
جدا . فليس عجيبا أن عددا جما من الاعضاء قتلهم البرد . وكان زوج الجلوائية
متى استقبل جلوائيا تحت سقف بيته ، ملزما بأن يسلم اليه بيته وزوجه والا
عرض نفسه لطائلة الخزي والعار . وهنا توجد سمة بدائية جدا ، لا يكاد يمكن
أن يكون المؤلف مخترعا لها وان جاز أنه بالغ في هذا الانحراف العجيب الذي
نظن أنه ينطوي على رغبة في السمو بالحب بواسطة اثاره الناحية الزهدية .

وان الروح المتوحشة لنذور الفرسان لتسفر عن نفسها بغاية الوضوح
في « قصيدة » نذر مالك الحزين Le Voeu du Héron وهي قصيدة ترجع الى القرن
الرابع عشر وتكاد تخلو من كل قيمة تاريخية ، وتصف الولائم التي تقام في
بلاط أدوارد الثالث في اللحظة التي يحث فيها روبرت دارتواو الملك على اعلان

(١) الساجا : قصة ايسلندية أو نرويجية قديمة زاخرة بأعمال البطولية وسير الملوك .

(المترجم) .

الحرب على فرنسا • وأيرل (لورد) سالسبرى جالس عند قدمي السيدة معشوقته • ولما أن دعى لصياغة نذر ، يرجوها أن تضع أصبعها على عينه اليمنى • فتجيبه « بل اثنان ، إذا لزم الأمر » ثم تغمض عينه بوضع أصبعين عليها • ويسأل الفارس : « أحسنت اغماضها ، يا جميلتي ! » فتجيبه : « نعم ، بالتأكيد » .

والآن ، نطق بالقلم ما فكر فيه القلب ،
واني لا نذر نذر لاني لأعد وعد الله القوى القاهر ،
ولامه الحلوة ذات الجمال الباهر ،
انها لن تفتح من أجل عاصفة ولا رياح ،
ولا بالشر ولا بالتعذيب ولا بالتعويق ،
حتى أبلغ أرض فرنسا حيث يوجد ناس طيبون
وحتى أوقد نار الحرب
وأقاتل بأذلا أعظم المجهود ،

ضد شعب فيليب البالغ الغاية في شدة المراس •
والآن ليكن ما يكون اذ ليس ثم سبيل آخر •
وعندئذ رفعت الفتاة الرقيقة أصبعها •
وظلت العين مغلقة ، على نحو ما رأى الناس بأعينهم •

والواقع أن هذا الموضوع الأدبي غير عار من أساس من الصحة • فقد شهد فرواسار رجالا من سادة (جنتلمانية) الانجليز قد غطوا إحدى أعينهم بقطعة من القماش ، برا بعهد بالألا يستخدموا الا عينا واحدة فقط ، حتى ينجزوا عملا من أعمال الشجاعة في فرنسا •

وتصل الوحشية غاية منتهاها في نذر الملكة • الذي تختتم به المجموعة الواردة في « نذر مالك الحزين » • فانها تقطع على نفسها نذرا بالألا تضع ما في بطنها من طفل حتى يأخذها الملك الى بلاد العدو • وأن تقتل نفسها بسكين فولاذية كبيرة ، ان جاءها المخاض مبكرا قبل نجاز الوعد •

« وعندئذ ساكون فقدت نفسي وستهلك الثمرة »

وان قصيدة « نذر مالك الحزين » لترينا التصور الأدبي لهذه النذور :
الطابع التبريري والبدائي الذي أمتلات به عقول الناس في ذلك الزمان • وان ما فيها من عنصر سحري لينم عن نفسه بالدور الذي يلعبه فيها الشعر واللحية ،

كما حدث في حالة بندكت الثالث عشر ، الذى سجن في أفينيون ، والذى قطع على نفسه النذر العتيق البالغ القدم بالا يخلق لحيته حتى يسترد حريته .

وكان الناس عندما يندرون نذرا يفرضون على أنفسهم بعض الحرمان ليكون حافظا على اتمام الاعمال التى تعهدوا باتيانها . وكان الحرمان في أغلب الأحيان يتعلق بالطعام . وكان أول من ادخلهم فيليب ده ميزير من الفرسان الى « هيئة فرسان آلام المسيح » فارس بولندي ظل تسع سنوات لا يأكل ولا يشرب الا قائما . وكان برتران دى جسكلان ميالا بشكل خطر الى أن يألوا على نفسه نذورا من هذا القبيل . فانه لينذر بالا يخلق ثيابه حتى يستولى على مونتكوتور ، وانه ليمنع عن كل طعام حتى ينجز لقاء مع الانجليز .

وغنى عن البيان أن أى نبيل في القرن الرابع عشر لم يكن يفهم شيئا عن المعنى السحري القائم ضمننا في هذه الأصوام كيفما كان نوعها . أما نحن فان هذا المعنى الأصلي واضح لدينا تماما . كما انه واضح بالمثل في عادة ليس « حديدة القدم » كعلامة نذر . وقد لاحظ لا كيرن ده سانت باليه La Curne de Sainte Palaye منذ القرن الثامن عشر أن أعراف شعب الكاثي Chatti التى وصفها تاكيتوس ، تقابل بالضبط الموضة التى رعتها فروسية العصور الوسطى . ونذرچان ده بوربون في ١٤١٥ ، ومعه ستة عشر فارسا وتابعا ، (حامل دروع الفارس Squire) أن يداؤوا امد سنتين على ليس حديدة القدم في رجلهم اليسرى يوم الأحد من كل اسبوع - على أن تكون عند الفرسان من الذهب ، وعند تابعى الفرسان من الفضة - حتى يجدوا ستة عشر خصما يبدون استعدادهم لمقاتلتهم حتى الموت . ويلبس چان ده بونيفاس ، « الفارس المغامر » عند وصوله الى مدينة أنفرس من صقلية ١٤٤٥ ، شعار تعهد (أو مخاطرة Emprise) من هذا النوع نفسه ، وينهج هذا النهج نفسه السير لويزلنش في قصيدة (الصغير جيهان ده سانتريه) (Le Petit Jehan deSaintré) ولا شك أن النبيل الى نذر عمل ما تحت تأثير التعرض للخطر أو للانفعال العنيف ، انما هو على الدوام ميل قوى وجامع . اذ ان له جدورا سيكولوجية باللغة الممق ، كما انه لا ينتمى الى أى دين بعينه ولا حضارة معينة . ومع هذا فان « النذر » ، بوصفه شكلا من اشكال الثقافة الفروسية ، اخذ يخبو عند نهاية العصور الوسطى .

وعندما قام فيليب الطيب بمدينة ليل في ١٤٥٤ ، وهو يعد العدة لحربه الصليبية ، بتتويج ولائمه المشرقة البلخ « بنذور التدرج » الشهيرة ، فان ذلك هو فيما يحتمل آخر اظهار لعرف وجود بأخر أنفاسه ، وقد أصبح حلية خيالية مضحكة ، بعد أن كان عنصرا بالغ الجدية عند حضارة أقدم . فهم يرفعون بكل حرص وعناية الشعيرة (العادة) القديمة ، كما علمتها ونقلتها التقاليد وقصص الرومانس الفرسانية . وتقطع النذور في المادبة ، ويقسم الضيوف على «التدرج»

المقدم اليهم على المائدة ، وكل منهم « يخادع » الآخر . مثلما كان أهل الشمال Norsemenn القدماء يتنافسون بعضهم مع بعض وهم سكارى بقطع نذور متهورة حمقاء على « الحنزير » المقدم اليهم . وهناك نذور مترعة بالتقوى تقدم الى « الله » وإلى العذراء المقدسة ، وإلى السيدات والطائر ، وثمة أخرى لا يذكر فيها اسم الله . وتشمل تلك النذور على الدوام نفس الأصوام (الحرمانات) عن الطعام والتجافى عن الراحة : مثل عدم النوم فى فراش يوم السبت ، وعدم تناول طعام حيوانى يوم الجمعة ، الى آخره . ويتكوم عمل من أعمال الزهد فوق آخر : كان يالو أحد النبلاء على نفسه ألا يرتدى دروعا ، وألا يشرب خمرأ يوما فى كل أسبوع ، وألا ينام فى فراش ، وألا يجلس الى مائدة ، وأن يلبس قميصا من شعر . وتحدد وتسجل ببالح الدقة طريقة انجاز العمل المنذور .

فهل يتبقى لنا أن نأخذ هذا كله مأخذ الجد ؟ ان ممثلى التمثيلية ليتظاهرون بفعل ذلك . ففيمما يتعلق بنذر فيليب بوه (Pot) ، أو يقاتل وذراعه اليمنى حاسرة مكشوفة ، يأسر الدوق ، كأنما يخشى من تعرض صفيه الاثير لمكروه حقيقى . بزيادة هذه الاضافة الى الوعد المسجل : « ليس مما يسر موالى الرهيب جدا ، أن يقوم المسير فيليب بوه ، وهو فى رفقته ، بالرحلة المقدسة المنذورة حاسر الذراع ، وانما هو يرغب منه أن يسافر معه مسلحا تسليحا جيدا وكافيا ، على النحو المناسب الواجب » . أما فيما يتعلق بالدوق نفسه حين نذر مقاتلة كبير الترك بيده ، فان ذلك يستثير بين الناس انفعالا عاما . ومن النذور ما هو شرطى (مشروط) ينم عن نية الهرب فى حالة الخطر ، باحدى الذرائع . وهناك النذور المائلة للعبة النقر بالأصابع المسماة بالفلبين (Fillipeen) والواقع أن هذه اللعبة ، التى ظلت شائعة الى ما قبل أربعين سنة ، يمكن اعتبارها شبيحا باهتا لنذر الفروسية .

ومع ذلك يجرى عرق من المازحة الساخرة فى كل أرجاء الأبهة السطحية . ففي « نذر مالك الحزين » يقطع جان ده يومون على نفسه نذرا بأن يخدم السيد الذى قد يتوقع منه أعظم سخاء وأريحية . أما فى مثيلاته من نذور التدرج « فان جينيه ده ربرفييت يقسم بأنه ما لم يفز برضى سيدته (محبوبته) قبل خروجه للحملة ، فانه سيتزوج عند عودته من الشرق من أول سيدة أو فتاة تمتلك عشرين ألف قطعة ذهبية ، « ان هى رغبت فى ذلك » . ومع ذلك فان ربرفييت Rebreviettes هذا نفسه ، ينطلق رغم سخره ، بوصفه تابع فارس فقيرا « ينشد المغامرات فى الحروب على عرب غرناطة .

وهكذا تجد أن ارسنقراطية متخمة بالملذات ، ملوثة بالسام blasé تسخر من مثلها الأعلى الخاص . فهى تعود بعد أن زينت حلمها عن البطولة بكل ما أتاحته لها موارد الخيال الجامح والفن والثراء ، فتذكر نفسها بأن الحياة ليست بعد ذلك كله بالغة الحسن والامتياز ، ثم تبسّم !

القيمة السياسية والعسكرية لفكرات الفروسية

يجنح علماء زماننا هذا على وجه الجملة ، أثناء تعقبهم لصورة العصور الوسطى المضحلة الا يقيموا كبير وزن لما يزال حيا من فكرات الفروسية . فهي تعد عندهم باجماع آرائهم ، ابتعانا مصطنعا بدرجة ما ، لفكرات زالت قيمتها الحقيقة منذ زمن بعيد . وانها لتبدو حلية يزدان بها المجتمع لا أكثر . والواقع أن الرجال الذين صنعوا تاريخ تلك الأيام من أمراء أو نبلاء أو أساقفة أحرار أو رجال مدن ، لم يكونوا من الحالمين الرومانتيكيين ، وانما هم قوم يزاولون حقائق ملموسة . ومع ذلك فانهم جميعا تقريبا كانوا يقدمون اجلالهم لنزعة الفروسية، ثم يتبقى بعد ذلك علينا أن ننعم النظر في مدى تمكن تلك النزعة من تعديل مجرى الأحداث . وذلك أنه بالنسبة لتاريخ الحضارة يكون للحلم الدائم بحياة نبيلة سامقة قيمة « حقيقية » بالغة الأهمية . بل أنه حتى التاريخ السياسي نفسه ملزم ، والا وقع تحت طائلة اهمال الوقائع الفعلية أن يدخل في اعتباره الأوهام الخادعة واللوان الغرور والحقائق . وليس في التاريخ ميل أخطر من تمثيل الماضي ، كأنما هو كل عقلاني وأنه قد أملت مصلح واضحة المعالم والحدود .

ومن ثم فإن علينا أن نقدر أثر فكرات الفروسية في السياسة والحرب قرب نهاية العصور الوسطى . فهل كانت قواعد الفروسية يحسب لها حساب في مجالس الملوك فضلا عن مجالس الحرب ؟ وهل كانت القرارات تستلهم أحيانا من وجهة النظر الفروسية ؟ ذلك ما لا شك فيه . فلئن كانت السياسة الوسيطية لا تدار نحو الأفضل بواسطة فكرة الفروسية ، فلا شك أنها كانت تدار بها في بعض الأحيان نحو الأسوأ . إذ الواقع أن الفروسية كانت أثناء العصور الوسطى المصدر الكبير لأخطاء سياسية فاجعة من ناحية ، تماما مثل القومية والكبرياء العنصري في العصر الحالي . كما أنها كانت ، من ناحية أخرى ، تنزع الى اخفاء

التقديرات المثقنة التدبير وراء مظهر التطلعات الكريمة . وكانت أكبر غلطة سياسية خطيرة يمكن أن ترتكبها فرنسا ، انشاء دولة برجنديا شبه المستقلة . وكان الداعي الذي أعلنت فرنسا أنه الدافع الى ذلك يمت الى الفروسية بسبب . فان الملك جان Jean II ذلك المخبول الهائم بالفروسية ، شاء أن يكافئ ابنه على ما أبداه من شجاعة في بواتييه باريحية خارقة . وكانت سياسة أدواق برجنديا العنيدة المضادة للفرنسيين بعد عام ١٤١٩ ، يبررها في أعين معاصريهم . وان أملتها مصالح بيتهم الخاصة ، الواجب الذي يحتم عليهم انزال انتقام رادع على جريمة القتل التي اقترفت في مونترود (١) . ويبدل «أدب» البلاط البرجندى جهدا كبيرا للابقاء في جميع المسائل السياسية على مظهر العمل بالالهام الفروسي . وآية ذلك أن القاب الأدواق مثل « غير الهباب » الذي أطلق على جان ، أو « المسور على فيليب الأول أو الساخط qui qu'en hongne » الذي لم ينجحوا في اضافته على فيليب الثاني ، الملقب عادة « بالطيب » ، انما هي مخترعات أريد بها وضع الأمير وسط حالة نورية من قصص الرومانس الفروسي .

وكان بين التطلعات السياسية في تلك الحقبة تطلع كان المثل الأعلى للفروسية يوجد فيه ضمنا داخل طبيعة المغامرة نفسها واعني بذلك استرداد « الناوروس (القبر) المقدس » . إذ كانت أورشليم لا تزال ترمز الى أعلى مثال سياسي كان جميع ملوك أوروبا مجبرين على اعتناقه . وهنا يكون التباين بين المصلحة الحقة لعالم المسيحية والشكل الذي اتخذته الفكرة ، صارخا الى أقصى درجة . ثم واجهت أوروبا عام ١٤٠٠ « مسألة شرقية » ذات طابع ملح عاجل الى أبلى حد : وهي صد الأتراك الذين استولوا من فورهم على أدنة ومعها مملكة الصرب من الوجود . وكان ينبغي أن يدعو الخطر الداهم الى تركيز الجهود على بلاد البلقان . ومع ذلك فإن الواجب الحتم المفروض على السياسة الأوروبية لا يستطيع حتى آنذاك تخلص نفسه من الفكرة القديمة الخاصة بالحروب الصليبية . وكل ما وفق اليه الناس ، هو أخذهم الغزو التركي مأخذ دور ثانوي للواجب المقدس الذي أخفق فيه أسلافهم : وهو فتح أورشليم .

ولم يكن مناص من أن يقدم فتح أورشليم نفسه للناس وعقولهم على أنه عمل من أعمال التقوى والبطولة - أو بمعنى آخر : الفروسية . وقد فرض المثال البطولي نفسه في المجالس المتعقدة لبحث السياسة « الشرقية » ، أكثر منه في السياسات العادية ، وهذا هو ما يفسر النجاح البالغ الضالة للحرب على الأتراك . فان الحملات التي كانت تحتاج ، قبل كل شيء ، آخر ، الى الاعداد الصبور والتحريرات الدقيقة ، أوشكت أكثر من مرة أن تتخذ الطابع الرومانتيكي . على نحو ما ، منذ البداية نفسها . وقد أظهرت كارثة نيقوبوليس الحماقة القتالة الكامنة في القيام ضد عدو شديد المراس في القتال ، بحملة عظيمة الأهمية باستخفاف

(١) ولقي فيها جان غير الهباب Jean sans Fear مصرعه . (المترجم) .

شديد ، كأننا الأمر يتعلق بالخروج لقتل حفنة من الفلاحين الوثنيين في بروسيا
أو في ليتوانيا .

وكان كل ملك لا يزال يشعر في القرن الخامس عشر بأنه ملزم فعلا أن
ينطلق لاسترداد اورشليم . وعندما كان هنري الخامس ملك إنجلترا - يصفى وهو
يجود بآخر أنفاسه في باريس عام ١٤٢٢ - بينما هو في أوج حياة من الاقدام
والفتح ، - الى الكاهن الذي يقوم بالمراسم وهو يتلو عليه مزامير التوبة السبعة ،
قاطعه عند قوله : « أحسن برضآك الى صهيون » ابن أسوار اورشليم » (مزامير
٥١ : ١٨) ، وأعلن أنه قد انتوى أن يذهب ويفتح اورشليم بعد أن يقر السلام
في فرنسا . «إذا شامت ارادة الله خالقه » أن يمد في عمره حتى سن الشيخوخة» .
وبعد ، ذلك يأمر الكاهن أن يواصل القراءة ، ثم يسلم الروح .

ويبدو أن مشروع القيام بحملة صليبية في حالة فيليب الطيب ، كان مزيجا
من النزوة الفروسية والدعاية السياسية - فانه أراد ان يتخذ بهذا المشروع
النافع المقترن بالتقوى وضع حامى حوى المسيحية ، قصدا الى انزال البوار بملك
فرنسا . فاما حملته على تركيا فكانت - ان صح هذا التعبير - ورقة رابحة لم
يعمر حتى يلعبها .

وفوق هذا : انه أسطورة الفروسية كانت دائما في خلفية شكل خاص من
اشكال الدعاية السياسية ، كان الدوق فيليب شديد التعلق به - واعنى به تلك
المبارزة بين أميرين النى كان يتم الاعلان عنها دائما ثم لا تنفذ أبدا . فان فكرة
الفصل في الخلافات السياسية بمنازلة وحيدة بين الأميرين المختصين بالأمر ،
كانت نتيجة منطقية للتصور الذى لم يبرح مسبطرا . وكأننا لم تكن المنازعات
السياسية الا « شجارا » بالمعنى القانونى للكلمة . ونتيجة لهذا يقوم أى مشايخ
برجندى ، مثلا ، بمناصرة « شجار » سيده . فهل يمكن تصور أسلوب لتسوية
مثل هذه القضية ، يكون طبيعيا أكثر من مبارزة بين أميرين ، هما الفريقان
المختصان فى النزاع ؟ لقد كان هذا الحل مرضيا لكل من الاحساس البدائى بالحق
والخيال الفروسى . ولا سمعنا حين نقرا خلاصة الترتيبات المنسقة بعناية ،
لهذه المبارزات بين الأمراء ، الا أن نسال أنفسنا : ألم تكن ادعاء واعيا يرمى اما الى
القاء الروح فى قلب عدو الأمير واما الى تهدئة شكاوى رعاياه . أليس يجوز لنا
بالحرى أن نعد تلك المبارزات خليطا ، شديد التعقيد من التهويش (الهيبكة)
ومن تلهف وهمى ، ولكنه ، فوق كل شيء ، مخلص صادق لمسيرة حياة البطولة ،
بالظهور أمام العالم أجمع بمناظر راعى الحق ، الذى لا يتردد فى التضحية بنفسه
من أجل شعبه ؟

والا ، فكيف لنا أن نفسر على صورة أخرى الاستمرار المدهش لهذه الخطط
الخاصة بمبارزات الأمراء ؟ ويعرض ريتشارد الثانى ملك إنجلترا ، أن يقاتل
ومعه أعمامه ، أدواق لانكاستر ويورك وجلوستر ، كلا عن ملك فرنسا شارل

السادس وأعمامه دوق أنجو وبرجنديا وبرى . وان لويس دورليان ليتحدى منك إنجلترا هنرى الرابع ويتحدى هنرى الخامس ملك إنجلترا ، خصمه الدفان (ولى عهد فرنسا) قبل الزحف على أجنكور . على أن دوق برجنديا أظهر « فوق كل شيء » ، تعلقا مجنوننا بهذه الطريقة من تسوية المسائل . فانه في ١٤٢٥ يتحدى همفري دوق جلوستر ، حول مسألة هولندية . وجرت العادة بأن يكتب الدافع بصراحة على هذا النحو دائما : « انه حقنا للدماء المسيحية ومنعا للقضاء على الشعب ، الذى تمس الرحمة له شفاف قلبي ، أرغب أن تتم تسوية هذا النزاع بجسمى أنا ، دون التصادى فيه بخوض الحروب التى ستتخض عن أن كثيرا من النبلاء وغيرهم من كل من جيشكم وجيشى ، ستنتهى أيامهم نهاية مؤسفة » .

وأعدت جميع الاستعدادات للقيام بالمنازلة : الدروع الفاخرة والثياب الرسمية ، والفساطيط ، والألوية والرايات ، والسراويل المحلاة بالشعارات للمشارتية ، وقد زين كل شيء تزيينا شديدا بشعارات الدوق Blazons وحليات شاراته Emblems « الصوان والفولاذ » ، وصليب القديس أندرو . وقد انخرط الدوق فى سلك دورة تدريبية « تجمع بين الامتناع والحمية فى ناحية الطعام والقيام بتمرينات تدريبه على التحكم فى انفاسه » . فكان يمارس لعبة الشيش كل يوم فى حديقته بمدينة هسدان Hesdin مع أعظم الأساتذة خبرة . وقد وجد بيان تفصيلي بالنفقات التى اقتضاها هذا الأمر فى الحسابات التى نشرها « ده لابورد » ، ولكن المعركة لم تدر أبدا .

على أن هذا لم يمنع الدوق ، بعد ذلك بعشرين سنة ، من أن يرغب للمرة الثانية فى الفصل فى مسألة تمس لكسمبرج بمعركة مفردة يخوضها مع دوق سكسونيا . وإذا بنا نجده قرب نهاية حياته لا يفتأ يقطع على نفسه نذورا بالدخول فى مناجزة يدا ليد مع عظيم الترك .

ونجد هذه العادة من التحديات بين العواهل تعود الى الظهور حتى عهد متأخر ، هو ذروة أيام « عصر النهضة » - فلكى يخلص إيطاليا من سيزار بورجيا ، يعرض فرانشيسكو جو نزاجا عليه القتال بالسيف والخنجر . كما أن الامبراطور شارل الخامس نفسه ، يقترح رسميا على ملك فرنسا فى مناسبتين اثنتين فى عامي ١٥٢٦ و ١٥٣٦ ، أن ينهيا ما بينهما من خلافات بعدد السيف فى منازلة فردية بينهما .

ولم تكن فكرة اشتباك أميرين فى مبارزة رغبة فى الفصل فى صراع ناشب بين بلديهما ، لتعد مستحيلة ولا غريبة فى عصر كانت فيه المبارزة القانونية لاتزال راسخة الجذور عمليا ونظريا فى فكراتهم فى ممارسة الناس شأنها فى القرن الخامس عشر ، فلئن لم يحدث أبدا أن جرت مبارزة سياسية بين أميرين حقيقتين لهما ولاية وحكم ، فقد حدث على كل حال فى عام ١٣٩٧ أن اميرا عظيما جدا ، اتهمه أحد النبلاء بجريمة سياسية ، فنازله الأمير بالطريقة المتبعة ولقى

مصرعه على يديه . ونشير بذلك الى ثوت ده جرانسون ، وهو فارس عظيم وشاعر مرموق ، هلك بمدينة بوج ان برس Bourgen Bresse على يد جيرارده استنفاييه . وقد صير الثاني نفسه نصيرا وبطلا لمدن اقليم فود ، التي كانت شديدة العداء لجرانسون الثاني لاتهامه بالاشتراك في مقتل مولاه اما ديوس السابع امير سافوى ، الملقب « بالكونت الأحمر » ، وأحدثت هذه المبارزة القانونية هزة عنيفة .

فاذا كان لدى الأمراء مثل هذا التصور الفروسي حول واجبهـم « فليس يستغرب أن تكون لفكرات من هذا القبيل على الدوام بعض التأثير في القرارات السياسية والحربية : وهو تأثير سلبي قلما كان فاصلا ، يتناول المسائل جملة ، ولكنه مع ذلك تأثير حقيقي . وغالبا ما كان التحيز للفروسية يتسبب في تأخير القرارات أو التعميل بها . وفي تضييع الفرص ، وفي إهمال المكاسب ، من أجل احدى نقاط انشرف . وكان يعرض القواد لخطر لاضرورة لها . وكثيرا ما كانت تحدث التضحية بالمصالح الاستراتيجية ابقاء على مظاهر الحياة البطولية . وربما حدث في بعض الأحيان أن انطلق أحد الملوك بشخصه التماسا لمغامرة حربية ، شأن ادوارد الثالث حين خرج بنفسه لمهاجمة قافلة بحرية اسبانية ليلا . ويؤكد فرواسار أن فرسان « النجمة » الزموا أن يقسموا الا يفروا من الميدان لأكثر من أربعة أفدنة ، وهي قاعدة ترتب عليها أن فقد أكثر من تسعين منهم حياتهم بعد ذلك بقليل . على أن هذا البند غير موجود في لائحة « الهيئة على ما نشرها لوك داشيرى . ورغم ذلك فإن هذا الضرب من التمسك بالشكليات يتطابق تماما وفكرات تلك الحقبة . قبل نشوب معركة أجنكور ببضعة أيام ، تجاوز ملك انجلترا ذات مساء خطأ ، وهو في طريقه لملاقاة الجيش الفرنسى ، القرية التي استقر رأى جامعى الأعلاف والمؤن لجيشه . أن تكون مقرا ليليا للجنود وكان أمامه الوقت الكافى للعودة ، وكان على أن يعود فعلا ، لولا أن منعه احدى نقاط الشرف . ذلك أن الملك ، « بوصفه الحارس الأعلى لمراسم الشرف المحمودة للمفاية » . كان أصدر قبل ذلك على الفور أمرا ، أوجب فيه على الفرسان أن يخلعوا دروعهم الموسومة بالشارات أثناء الاستطلاع ، لأن شرف الفارس يأبى عليه التقهقر ، متى تجهز بجهازه - (بالدرع والسلاح) للمعركة . وفي تلك اللحظة كان الملك ارتدى دروعه بشاراتها ، وبذا أصبح غير قادر وقد تجاوز القرية المذكورة أن يعود أدراجه اليها . وعلى هذا فإنه قضى الليل في المكان الذى وصل اليه وأمر طليعة الجيش بأن تتقدم تبعا لذلك ، رغم جميع الأخطار التي ربما ترتبت على ذلك .

وكما أن أى صراع سياسى كان يعد كأنما هو بالضبط قضية أو دعوى أمام القضاء فكذلك لم يكن هناك الا فارق فى الدرجة فقط بين احدى المعارك وبين مباراة قانونية ، أو منازلة الفرسان فى الحلقة . وإن هو نوريه بونيه ليضع ثلاثتهن فى كتابه « شجرة المعارك » تحت نفس العنوان وإن فرقى بعناية بين

و المعارك العامة الكبرى ، و « المعارك الخاصة » . وفي حروب القرن الخامس عشر ، بل حتى بعده ، كانت عادة تحديد موعد للقاء بين قائدين أو مجموعتين متعادلتين (من الفرسان) - على مشهد من الجمعين ، لاتزال مرعية . وظل « نزال الثلاثين » هو النموذج الشهير لهذه النزالات . فدارت رحاه في ١٣٥١ قرب بلوثرمل بمقاطعة بريتانى ، بين جماعة فرنسية من اتباع جان ده بومانوار ومجموعة من ثلاثين من الانجليز والامان والبريطونيين (سكان بريتانى) بقيادة شخص يسمى بامبوروه . ولم يسع فرواسار ، وان امتلا قلبه اعجابا ، الا أن يلاحظ : « لقد اعتبرها بعضهم جرأة واقداما واعتبرها بعضهم عارا وغلطسة كبيرة » . وكان عدم جدوى هذه المشاهد الفرسانية من الواضح بحيث أن من بيدهم السلطان أظهروا الاستياء منها . اذ رأوا أن من المستحيل المجازفة بشرف المملكة فى نزال فردى . وعندما أراد جى ده لاتريموثيل أن يثبت فى ١٣٨٦ مدى ما للفرنسيين من تفوق ، بخوض مبارزه مع نبيل انجليزى هو پيتركورتناى ، أصدر دوقا برجنديا برى فى آخر لحظة قرارا رسميا بمنعها . ويظهر مؤلفنا قصة « له جوفنسل » (الفتى اليافع) (Jouvencel) استهجانها لمباريات المجد هذه . « أنها أشياء ممنوعة ، أشياء يتبنى ألا يقدم عليها الناس » . فالولا ، كل من فعلها يريد أن يستلب ما عند غيره من الناس من خير ، وأعنى بذلك شرفهم . بغية احتياز المجد الباطل لأنفسهم ، وهو شيء هين القدر ، وهو بهذا لا يخدم احدا ويبدد ماله . . وبانشغاله بفعل ذلك يهمل دوره فى خوض غمار الحرب وخدمة ملكه والمصلحة العامة . ولايجوز لأى انسان تعريض جسمه للخطر الا فى أعمال جديرة بالتقدير . »

لا جرم أن هذه هى الروح العسكرية . التى اثبتت هى نفسها من الروح الفروسية وأخذت الآن فى الحلول محلها . وقد تجاوزت عادة هذه المنازلات عهد العصور الوسطى . وقد حدث فى ١٥٠٣ أن الجيشين الفرنسى والاسبانى فى جنوب ايطاليا امتعا الأبصار أولا بقتال الأحد عشر (فارسا) ، الذى لم يتمنخض عن مصرع أحد ، ثم ثنيا بالمبارزة الشهيرة بين بايار وسوتومايور ، وهى منازلة لم تكن بأية حال آخر ما حدث من نوعها .

وهكذا ، تواصل نقطة الشرف الفروسية فرض نفسها فى شئون الحرب ، ولكن متى تنشأ مسألة هامة لابد من الفصل فيها ، تتغلب المصافة الاستراتيجية فى معظم الحالات . ولا يزال القواد يقترحون على أعدائهم الوصول الى تفاهم حول اختيار موقع المعركة وميدانها ، ولكن هذه الدعوة يرفضها عادة الطرف الذى يحتل الموقع الأفضل . وعشنا ما حاول الانجليز فى ١٣٣٣ دعوة الاسكتلنديين أن يهبطوا من موقعهم الحصين لكى يقاتلهم فى السهول . وعشنا ما حاول جيوم ده هينوه Hainaut اقتراح هدنة ثلاثة أيام على ملك فرنسا ، يستطاع أثناءها بناء جسر (كوبرى) . يسمح للجيشين بالالتقاء فى معركة . ومع ذلك فان الحكمة والعقل لا يتغلبان على الدوام . فقبيل معركة ناجيرا (أو نافاريت)

أتى أخذ فيها برتران ده جسيكلان أسيرا ، يرغب الدون هنرى ده تراستامارا ،
فى أن يقيس نفسه ، بأى ثمن ، بالعدو فى ميدان القتال المكشوف . ومن ثم
فانه يتخلى بإرادته عن المزايا التى تمنحها اياه طبيعة أرض الموقع الذى يحتله
ويخسر المعركة .

ولئن اضطرت الفروسية الى الخضوع لفنى الاستراتيجية والتكتيك ، فانها
على ذلك ظلت ذات أهمية فى الجهاز الخارجى للشئون الحربية . ولاشك أن جيشا
من جيوش القرن الخامس عشر ، بكل ما حوى من مظهر فخم من الحليات الفنية
والأبهة الجليلة ، لم يبرح يبدو بمظهر من يخوض منازلة برجاس تقوم على
المجد والشرف . وان حشود الرايات وأعلام الرماح ، والأضرب الكثيرة لشارات
النبالة ، وأصوات الأبواق وصيحات الحرب التى تدوى طول النهار ، كل أولئك
بالإضافة الى الزى المسكرى نفسه ، ومراسم رسم الفرسان قبل خوض المعركة ،
أشياء جذت نحو اضاء مظهر الرياضة النبيلة على الحرب .

وبعد أن بلغ القرن منتصفه ، ظهرت الطبلة ، وهى أداة شرقية الأصل ،
فى جيوش الغرب ، حيث أدخلها مرتزقة الألمان المسمون اللانسكينت
(Lansquenets) وهى ترمز بشكل ما ، بما لها من تأثير استهوائى (تنويمى مفتطيسى)
(hypnotic) غير موسيقى ولا شجى الى مرحلة الانتقال من حقبة الفروسية الى
مثيلتها حقبة فن الحرب الحديثة . وقد أسهمت الطبلة بالإضافة الى الأسلحة النارية
فى التحول نحو جعل الحرب آلية (ميكانيكية) .

ولأتزال وجهة النظر الفروسية تنصدر تصنيف الأعمال البطولية الحربية
عند مؤرخى الأخبار (Chronicles) وهم يحرصون الحرص كله على التفريق ،
حسبما تقتضيه القواعد الفنية ، بين معركة شاملة معبأة مقدما Pitched battle
وبين صدام عارض (أو لقاء غير متوقع) ، وذلك أنه من الأمور المحتملة أن يكون
لكل نزال مكانه اللائق فى سجلات المجد والشرف « ويقول مونستريلية » وهكذا
أصبحت هذه العملية من الآن فصاعدا تسمى لقاء مونزآن فيسيه Mons en Vimeu
وأعلن أن ذلك اللقاء ليس بمعركة ، لأن الفريقين التقيا صدفة ولم تكد تنشر فوق
رؤوسهم رايات . « وراح هنرى الخامس بمنتهى الجدية ، يسمى نصره الكبير
باسم معركة أجنكور ، وذلك نظرا لأن المارك جيمما ينبغى أن تحمل اسم أقرب
قلعة دار القتال الى جوارها .

وعلى الرغم من حرص جميع الجهات على المحافظة على بقاء خدعة الفروسية
وذهمها ، فان الواقع يكذبها على الدوام ، ويضطرها أن تتوارى لاجئة الى مجالات
الأدب والأحاديث . فلم يكن فى المستطاع العمل على تشجيع المثل الأعلى للحياة
البطولية المحتازة الا داخل حدود « طائفة » مغلقة . فلم تكن عواطف الفروسية
دارجة الا بين أعضاء « الطائفة » ، كما أنها لا توسع بآية حال لتشمل أشخاصا
ادنى منزلة . وكان البلاط البرجندى المشبع تماما بالتحزب المفروسيه ،

والذى يابى التسامح ازاء امون خرق للقواعد فى نزال يبلغ أقصى درجات التطرف بين النبلاء ، يستمتع تماما بالشراسة الجامعة اذ تتجلى فى مبارزة قانونية بين أبناء المدينة ، نيس فيها قانون للشرف ينبغى رعايته . وليس ثم شئ يمكن أن يكون أكثر إحدا للالباب فى هذا الصدد من الاهتمام الذى أستثير فى كل مكان بمنازلة جرت بين اثنين من أهل المدن ببلدتهما فالانسيين فى ١٤٥٥ . ورغب الدوق العجوز فيليب فى مشاهدة ذلك المشهد النادر مهما كلفه ذلك . ولابد للمرء أن يطلع على الوصف المشرق الواقعى الذى دبجه شاستلان لكى يقدر كيف أن كاتباً ذا ميول فروسية لم ينتج قبل ذلك قط فى اعطاء شئ يزيد على وصف خيالى يخشاه الإبهام « لثقافة بالسلاح » ، قد عرض ذلك هنا تماماً باطلاقه العنان لغرائز القسوة الفطرية ، اذ لم يفتنه تفصيل واحد « من ذلك الحفل البالغ الجمال » ونزل الحصان الى الحلبة يرافقهما أستاذهما فى المسابقة « فدخل أولا جاكوتان بلونيين » ، المدعى ، وتبعه ما هو . وقد قص شعر رأسيهما قصيرا وخط على كل منهما من الرأس الى القدم ثوب من جلد الماعز من قطعة واحدة . وقد شحبت وجههما جدا . وبعد أن قدما التحية الى الدوق ، الذى كان جالسا وراء سستار من الشيش المشبك جلسا ينتظران اشارة البدء ، على كرسيين منجدين باللون الأسود . ويتبادل الحضور الملاحظات بصوت خفيض حول المنازلة وفرصها : فكم كان ما هو شاحب الوجه وهو يقبل الكتاب المقدس ا ويأتى خادمان ليدلكا جسيهما بالشحم من الرأس الى الكعبين . ويفرك كل من الحصين يديه بالرماد ويتناول السكر فى فيه ثم يعطيان بعد ذلك عصيين قصيرتين وترسين عليهما صور القديسين فيمسكان بهما مقلوبين رأسا على عقب وقد وضعا فى أيديهما ، فضلا عن ذلك ، لفافة ورق فيها صلوات .

ويبدأ ما هو . وهو رجل قليل الجسم ، المنازلة بقذف الرمل بحرف ترسه فى وجه جاكوتان . وسرعان ما يسقط الى الأرض تحت ضربات جاكوتان القوية ، اذ يلقي نفسه عليه ويملا عينيه وفمه بالرمل ويدخل ابهامه فى محجر عينه ، ليحمله على اخلاء اصبع عض عليه ما هو بأسنانه . ويلوى جاكوتان ذراعى خصمه . ويقفز على ظهره محاولا كسره . وعبثا ما يصرخ ما هو طالبا الرحمة ويطلب الاعتراف . ويصيح عاليا : « مولاي دوق برجنديا انى أحسنت البلاد فى خدمتك أثناء حرك فى غنت ! فيامولاي الدوق ! أستحلفك بالله والتمس الرحمة ، فأنقذ حياتى » . وهنا سقطت بعض صفحات من « مدونة الأخبار التاريخية » ل شاستلان ، على أنا نعلم من مكان آخر أن الرجل المحضر جر الى خارج الحلبة حيث تولى الجلاد شنته .

فهل أنهى شاستلان سرده الحى المثير بعبرة خلقية أو مغزى للحادثة ؟ ان ذلك محتمل . وعلى كل حال فان لا مارش يقول : ان النبلاء أحسوا بشئ من الحجل لحضورهم مشهدا كهذا . ويضيف الى ذلك شاعر البلاط الشموس ،

قوله « انه بسبب هذا الحجل أعقب الله ذلك الحادث بمبارزة للفرسان ، مرت صحيفة لا غبار عليها ولا تريب ، سليمة بغير عواقب مهلكة » .

من هنا يستبان انه بمجرد أن يدور الأمر حول غير النبلاء « يبين لنا الاحتقار القديم العميق الجذور للفن (رقيق الأرض) (vilain) أن أفكار الفروسية لم تنجح الا قليلا في تخفيف التبرير الاقطاعي . اذ يبدى شارل السادس بعد معركة روزبيك رغبة في مشاهدة جثة فيليب ده ارتيفلد . ولا يظهر الملك أدنى قدر من الاحترام للثائر الشهير . وتروى احدى مدونات الأخبار انه قد ركل الجثمان بفدمه ، « معاملا اياه كرقيق من موالى الارض » . ويقول فرواسار : « حتى اذا تم النظر اليه برهة من الزمن ، رفع من المكان وعلق على شجرة » .

ولم يكن مفر من أن تفتح الحقائق القاسية عين النبلاء وتبين مدى زيف مثلهم الأعلى وقلة غنائه . ورفضت الناحية المالية حياة الفارس معترفا بها بصراحة . فان فرواسار لم يفته مطلقا أن يعمد المكاسب التي كانت أية مغامرة ناجحة تدرها على أبطالها . فمثلا كانت فدية أسير من النبلاء ، هي الممود الفقرى للأعمال والمصدر الرسمي للموارد عند مقاتلة القرن الخامس عشر . وتشغل المعاشات ، والإيجارات ووظائف الحكام ، مكانا ضخما في حياة الفارس . فان هدفه هو التقدم في الحياة بحد السلاح S'avancer par armes ويحدد كومين Commynes درجات رجال البلاط (الحاشية) تبعا لأعطياتهم ويتحدث عن « نبيل دخله عشرون كورونا » ، ويجعلهم ديشان يزفرون التأوهات بعد يوم صرف المرتبات في قصيدة بالاد تردد فيها اللازمة التالية :

ثم متى يجي الصراف ؟

لم تعد الفروسية تفي الغرض باعتبارها مبدءا عسكريا . فقد تخلى فن التكتيك منذ امد بعيد عن كل تفكير في التمشي وقواعدها . فأما عادة جعل الفرسان يقاتلون راجلين فقد استعارها الفرنسيون من الانجليز ، وان كانت روح الفروسية معارضة لهذه الطريقة كما كانت تعارض كذلك القتال البحري . وجاء في كتاب « حوار الشاراطيين الفرنسيين والانجليز » Débar des Hérauts d'Armes de France et d'Angleterre . أن الشاراطي الفرنسي « وقد سأل زميله الانجليزى : لماذا لا يحتفظ ملك فرنسا بقوة بحرية كبيرة كالتى لملك انجلترا ؟ يجيبه بسداجة تامة : - انه - أولا - في غير حاجة اليها ، وثانيا ان النبلاء الفرنسيين يفضلون القتال على اليابسة لأسباب عديدة ، « وذلك لأنه على سطح البحر ، يكون الخطر وفقدان الحياة . والله يعلم مدى الهول الذى يستطير عندما تثور هائجة العاصفة . ويعم دوار البحر ، الذى يعسر على الكثيرين تحمله . وفوق ذلك أنظر الى الحياة القاسية التى لابد أن تعاش هناك ، والتى لاتوائم النبلاء » .

ومع ذلك فإن الفكرات الفروسية لم تسلم الروح بغير أن تشر بعض الثمار . فبقدر ما شكلت مجموعة من قواعد الشرف وسنن الفضيلة ، كان لها تأثير يذكر في تطور قوانين الحرب . فإن قانون الأمم أو القانون الدولي نشأ أصلا منذ العصور القديمة ، وفي القانون الكنسي ، ولكن الفروسية هي صاحبة الفضل في ازدهاره . فإن الأمل المرتقب المعقود حول السلام الشامل ، يرتبط بفكرة الحروب الصليبية وبفكرة هيئات (عقود) الفروسية . ووضع فيليب ده ميزير خطة « هيئة فرسان الآم المسيح » بقصد ضمان صالح العام . وسيستطيع ملك فرنسا الشاب (وهذا كتب في حوالى عام ١٣٨٨ ، يوم كانت الآمال الكبار لا تزال تعقد حول الملك التمس شارل السادس) - بسهولة تامة أن يعقد الصلح مع ريتشارد ملك إنجلترا ، وهو شاب صغير كزميله الفرنسي ، كما أنه يرى أيضا من سفك الدماء في الماضي . فليتباحثا في السلم بشخصيهما ، وليبلغ كل منهما صاحبه نبأ الرؤى والتجليات العجيبة التى بشرت فعلا بذلك السلام . وليتجاهلا كل الخلافات العقيمة التى قد تحول دون السلام . لو أن المفاوضات تركزت لرجال الدين ولرجال القانون والحرب . وربما جاز لملك فرنسا أن ينزل غير هيباب عن بضع مدن وقلاع على الحدود . وبعد عقد الصلح مباشرة يمكن اعداد العدة للحرب الصليبية . وستتوقف المنازعات والحروب بكل مكان . وستدخل الإصلاحات فى الحكومات الاستبدادية للأقطار . وسيتولى مجلس عام دعوة الأمراء فى عالم المسيحية للقيام بحرب صليبية . اذا لم تكن العظات كافية لادخال التتار والترك واليهود والعرب فى دين المسيحية .

ولا يقتصر نصيب فكرات الفروسية فى تطوير القانون الدولى على هذه الأحلام وحدها . اذ أن فكرة قيام قانون دولى سبقتها وأفضت اليها المثل العليا لحياة جميلة من الشرف والولاء . فنحن نجد فى القرن الرابع عشر تشكيل مبادئ قانون دولى متمزجا بتنظيمات افتائية (١) ، وفى غالب الأحيان صيغانية « لمناقشات السلاح » والنزالات فى الحلبة . وفى ١٣٥٢ يرفع السير جيوفروا ده شارنى (الذى لقي مصرعه فى بواتييه حاملا اللواء الحريرى الأحمر Oriflamme) الى الملك وقد أنشأ من فوره هيئة « فرسان النجمة » ، رسالة مكونة من قائمة طويلة من « المطالب » ، أى أسئلة استفتائية تتعلق بالمعارعات (Jousts) ومنازلات البرجاس (Tournaments) والحرب . فأما المعارعات ومنازلات البرجاس فتقع فى مقام الصدارة . على أن أهمية أسئلة القانون الحربى تتجلى من كثرة عددها بالنسبة لغيرها . ولا يذهبن عن بالنا أن « هيئة فرسان النجمة » هذه ، تعد القمة التى بلغتها الحركة الرومانتيكية الفروسية ، وقد أسست قصدا « على غرار المائدة المستديرة » .

١) الأثناء : Casuistry . إصدار الأحكام طبقا للنواميس الخلقية والدينية والقوانين

المعول بها (المترجم) .

وهناك عمل ذاعت شهرته أكثر من « مطالب » جيوفرواد ده شيسارنى ، ظهر قرابة نهاية القرن الرابع عشر ، واستمر الأخذ به حتى السادس عشر وهو : « شجرة المارك » L'Arbre des Batailles من تأليف هونوريه بونيه رئيس دير الرهبان بمدينة سيلونية فى مقاطعة بروفانس . ولا يتجلى تأثير الفروسية على تطور قانون العلاقات بين الأمم بأوضح مما يتجلى فى ذلك الممل . ومع أن المؤلف من رجال الدين فإن الفكرة التى توحى إليه تصورات ومفاهيمه الرائعة هى فكرة الفروسية . وهو يعالج فيها بطريقة مشوشة مسائل الشرف الشخصى وأخطر مسائل « قانون الأمم » مثال ذلك « سؤاله : « بأتى حق يستطيع المرء شن حرب على العرب أو غيرهم من غير المؤمنين بالمسيحية ؟ أو : « لو أن أميرا رفض السماح لآخر بالمرور من بلاده الى بلد آخر ؟ » . والذى يستلقت الأنظار بوجه خاص هو روح الترفق والانسانية الذى يحل به بونيه هذه المسائل . هل يجوز لملك فرنسا وهو فى حالة حرب مع انجلترا ، أن يأمر « الانجليز المساكين من التجار والملاحين (عمال الأرض) والرعاة الذين يرعون قطعانهم فى الحقول » ويوجب المؤلف عن هذا السؤال بالنفى « اذ لا تحرمه الأخلاق المسيحية فحسب ، بل و « شرف العصر » أيضا . بل انه ليمضى أشواطا بعيدة حتى ليبسط حق المرور والتوصيل الآمن فى بلاد العدو على شخص والد طالب انجليزى يريد زيارة ولده المريض ببباريس .

ومن سوء الحظ أن « شجرة المارك » لم تكن الا رسالة نظرية ليس غير . فانا نعلم علم اليقين أن الحرب فى تلك الأزمان كانت بالغة القساوة . فقلما رعى أحد القواعد الممتازة والاعفاءات السخية التى عددها ذلك الأب الطيب رئيس دير سلونيه . ومع هذا ، فلتن حدث أن أدخل شيء من الترفق على العادات والممارسات السياسية والحربية ، فى شيء من البطء والتسهل ، فقد كان ذلك راجعا أكثر الى عاطفة الشرف منه الى اقتناع قائم على مبادئ قانونية وأخلاقية . ذلك بأن الواجب العسكرى كان يتصور أنه قبل كل شيء شرف الفارس .

قال تين : « الدافع الأكبر للسلوك عند الطبقتين الوسطى والدنيا هو المصلحة الذاتية . فاما عند الأرستقراطية فالباعث الرئيسى له هو الكبرياء . والآن ، ليس بين عواطف الانسان العميقة ما هو أدنى من الكبرياء أن يتحول الى نزاهة ووطنية وشهير اذ أن الرجل المتكبر يحس الحاجة الى احترام الذات ، ولكن يحصل عليه يضطر أن يكون مستحقا له . » ليست هذه هى وجهة النظر التى نبدأ منها تأمل أهمية الفروسية فى تاريخ الحضارة « انها الكبرياء متخذة ملامح قيمة خلقية عالية ، حيث يمهّد احترام الذات الفروسى الطريق للرافة والحق . وهذه التحولات التى حدثت فى مجالات الفكر تحولات حقيقية . وقد لاحظنا فى الفقرة المنقولة آنفا عن « الفتى اليافع » - (Le Jeuneur) كيف تتحول العاطفة الفروسية بالتدريج الى وطنية . وانجست فى تربة الفروسية أحسن عناصر الوطنية جميعا : - روح التضحية والرغبة فى أن تظلل العدالة والحماية للظلومين .

وأنه لقي بلد افروسية الممتاز ، وأعني به فرنسا ، سمعت لأول مرة . الثبرات المؤثرة عن حب الوطن ، * التي تشعها في كل مكان عاطفة العدالة . وما المرء بحاجة أن يكون شاعرا عظيما ليقول هذه الأشياء البسيطة بكرامة . ولم يتهيا لمؤلف في تلك الأزمان أن يمنح الوطنية الفرنسية ذلك التعبير المؤثر والمنوع أيضا كما تهيا ليوستاش ديشان ، الذي لا يمكن أن نعهده الا شاعرا متوسط المقدرة . فهو اذ يخاطب فرنسا يقول :

لقد دمت وستدومين ، دون ريب

مادام العقل يجد منك حبا

وليس بخلاف ذلك ، فلتمسكى الميزان

ميزان العدالة في ذاتك ، ولتحفظي به أحسن احتفاظ .

وما كانت افروسية لتصبح المثل الأعلى للحياة على مر قرون عديدة لو لم تحتو على قيم اجتماعية عالية . وكانت قوتها تكمن في نفس مبالغتها الشديدة في آرائها السخية والخيالية . ولم يكن في الامكان التوصل الى قيادة روح « العصور الوسطى » ، بما طبعت عليه من شراسة وحده ، الا بأن يرفع الى أعلى مكان المثل الأعلى الذي ينبغي أن تنزع اليه تطلعاتها . وعلى هذا النحو تصرفت الكنيسة ، وكذلك أيضا فعل الفكر الاقطاعي . وربما أمكننا أن نطبق هنا كلمات امرسون : « لغير هذا العنف في الاتجاه » الذي يملأ صدور الرجال والنساء ، وبدون اللذعة الحريفة عند المتعصب والمتحيز ، فلا انفعال ولا كفاية . فنحن نسددهم سهدنا فوق علامة الرمي لكي نصيب الرمي . وكل عمل من الأعمال فيه شيء مما في المبالغة من كذب ، فمن ذا الذي يستطيع أن ينكر أن الحقيقة كذبت على الدوام تلك الأوهام السامية حول قيام حياة اجتماعية تتصف بالنقاء والنبيل ؟ ولكن أين نكون لو لم تتسام أفكارنا فوق الحدود الدقيقة للمستحسن والمقبول .

* أنظر الفصل الذي عقده المؤلف بعنوان « الوطنية والقومية » في كتابه « اعلام وافكار »
س ١١٣ الذي نقله المترجم الى العربية ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الحب يتخذ شكلا

حدث تحول هام في تاريخ الحضارة ، عندما قام منشدوا التروبادور بمقاطعة بروفانس أثناء القرن الثاني عشر بوضع الرغبة غير المشبعة في مركز التصور الشعري للحب . وقديما تفنت المصور القديمة الحالية ، أيضا بالأم الحب ، غير أنها لم تتصور تلك الآلام مطلقا الا على أنها تنطوى على توقع السعادة أو حبوطها المؤسف . وان النقطة العاطفية في قصتي يراموس ونسبي ، وسيفالوس وبروكريس . لتكن في نهايتهم الفاجعة . في فقدان يمزق القلوب لسعادة احتسيت كؤوسها العذبة ثم ولت . على أن شعر البلاط ، من الناحية الأخرى ، يجعل « الرغبة » في حد ذاتها الموضوع الأساسي ، وبدا يخلق تصورا للحب له نفمة قرار سلبية . واستطاع المثل الأعلى الشعري الجديد ، دون أن يقطع كل علاقاته بالحب الحسي ، أن يحتضن جميع أنواع التطلعات الحسية . فالآن أصبح الحب هو الحقل الذي ازدهر فيه كل كمال خلقي وثقافي . فمن أجل حبه ، يكون المحب الارستقراطي (البلاطي) نقي السريرة متحليا بالفضيلة . ويأخذ العنصر الروحي في السيطرة أكثر فأكثر ، حتى حدث قرب نهاية القرن الثالث عشر ، أن اختتم دانتى وصحبه كتاب « الأسلوب المذهب الجديد Dolce stil nuovo » بأن نسبوا الى الحب القدرة على افراخ حالة من التقوى والبصيرة الدينية . وهنا بلغت الأمور درجة متطرفة . إذ أخذ الشعر الإيطالي يلمس طريقه عائدا رويدا رويدا الى تعبير ، أقل سموا ، عن العاطفة الغريزية . فان بترايك موزع بين المثل الأعلى للحب المسبوك في القالب الروحي Spiritualized وبين ما في المناذج العتيقة من فتنة طبيعية أكثر . وسرعان ما يهجر النسق المصطنع للحب (البلاطي) الارستقراطي ثم لا يعود أحد الى ابتعاث ماله من

مميزات خفية ودقيقة ، عندما تتمخض أفلاطونية عصر النهضة ، وهي شيء كامن بالفعل في التصور الأرستقراطي (البلاطي) - عن أشكال جديدة للشعر الغزلي ذات ميول روحية .

فأما في فرنسا ، فإن تطور الثقافة الغزلية كان أكثر تعقيدا . إذ لم يتم انتزاع فكرة الحب الأرستقراطي وتبديل غيرها بها هناك بمثل تلك السهولة . فإن احدا لا يقدم على تبذ النسق System ، ولكن الأشكال تملا بقيم جديدة . فتحثي قبل أن وجسد دائتي الانسجام الأبدى في كتابه « الحياة الجديدة » (Vita Nuova) ، سبقته « قصة الوردة » (Roman de la Rose) إلى افتتاح دور جديد من الفكر الغزلي (Erotic) بفرنسا . وهذا العمل ، الذي بدأه جيوم ده لوريس قبل عام ١٢٤٠ ، أنهاه قبل ١٢٨٠ جان شوبينيل . وندر من الكتب ما كان له أثر أعق وأدوم من « قصة الوردة » على حياة أية فترة في التاريخ . فإن شعبيتها دامت قرنين من الزمان على الأقل . وهي التي حددت التصور الأرستقراطي للحب أثناء العصور الوسطى المحترقة . وأصبحت بسبب مجالها الموسوعي خزانة الكنوز التي يستمد منها المجتمع العلماني الشطر الأكبر من سمة اطلاعه .

وعندى أن وجود طبقة عليا تدخر أفكارها الذهبية والحلقية في فن للمشرق « Ars amandi » يعد من الحقائق الاستثنائية إلى حد ما في التاريخ . فلم يحدث في أية حقبة أخرى ، أن المثل الأعلى للحضارة اندمج إلى مثل هذه الحد مع مثال الحب . وكما أن الفلسفة المدرسانية Scholasticism تمثل الجهد العظيم لروح عالم العصور الوسطى لتوحيد الفكر الفلسفي أجمع في مركز وحيد . كذلك تجنح نظرية الحب الأرستقراطي بين ظهرائي نطاق أقل رفعة ، أن تشمل كل ما يمت إلى الحياة النبيلة بسبب . ولم تدمر قصة الوردة هذا النسق ، وكل ما فعلته أن عدلت نزعاته وزادت من ثراء محتوياته .

إن صياغة الحب في شكل أو قالب ، هي التحقيق الأعلى للتطلع نحو حياة الجمال التي تعقبنا - آنفا ، تعبيرها المراسمي (١) والبطولي كليهما . والجمال يوجد في الحب أكثر مما يوجد في الكبرياء وفي القوة . وصياغة الحب شيكلا وتقالبا إنما هي بعد ذلك ، حاجة اجتماعية ، أي أنها حاجة تزداد إلحاحا كلما زادت الحياة شراسة . ولابد من رفع الحب إلى مستوى إحدى الشعائر إذ يطالب بذلك العنف المتدفق للعاطفة . ولن يتم الفرار من قبضة التبرير إلا بتشييد نسق من الأشكال والقواعد يجمع الانفعالات المحتدمة . وطالما كبحت الكنيسة على الدوام ، بحماسة بالغة ، ولكن بغير فعالية ، بهيمية الجماهير وقجورها . وكانت الأرستقراطية . يكتننها أن تحس بأنها أقل اعتمادا على النصائح الدينية ، لأنها أوتيت نصيبا من الثقافة خاصا بها ، تستطيع أن تستمد منه معايير سلوكها وأغنى

(١) المراسمي Ceremonial : أي التعلق بالمراسم والشكليات التقليدية (الترجمة) .

يذلك أدب المجاملة الكيسة (Courtesy) . وهنا شكل الأدب والموضة والحديث المتبادل الوسيلة اللازمة لتنظيم الحياة الغزلية وتهذيبها . فإن لم تنجح تلك العوامل تماما ، فإنها ، على الأقل خلت مظهر حياة شريفة للحب الأرستقراطي . إذ الواقع أن الحياة الجنسية لدى الطبقات العليا ظلت غليظة يمزوها التهذيب إلى حد مدحش .

وينبغي لنا أن نميز في التصورات الغزلية للعصور الوسطى تيارين متباعدين . إذ تقدم هناك قلة الاحتشام المتطرفة التي تتجلى بوفرة في العرف والعادات ، وكذا في الأدب ، كتنقيض مباين لتمسك مفرط بالشكلي (formalism) يكاد يداني حد الاحتشام انزائد المتكلف . ويذكر شاستلان صراحة ، كيف أن دوق برجنديا أمر أثناء انتظاره بعثة سياسية انجليزية بمدينة فالانسين ، بالاحتفاظ بحمامات المدينة « لهم ولكل حاشيتهم ، وهي حمامات زودت بكل شيء تحتاج إليه مهنة « فينوس » (ربة العشق والجمال) لكي يأخذوا عن طريق الاختيار والانتقاء كل ما يفضلونه وذلك كله على نفقة الدوق ، . وعيب على شارل الجسور ما أظهره من كبح لشهواته ، الأمر الذي عد غير لائق بأمر . وجرت العادة في بلاطات الملوك والأمراء أثناء القرن الخامس عشر أن تقترون حفلات الزواج بجميع أنواع الممازحات الداعرة - وهو عرف لم يزل من الوجود بعد ذلك بقرنين . وأنا لنسمع فيما رواه فرواسار عن قصة زواج شارل السادس بايزابلا البارثارية ، صدى الضحك الخليع للبلاط . ويهدى ديشان إلى أنطوان ده برجنديا أغنية زفاف بالغة غاية الخلعة . وينظم ناظم معين قصيدة بالاد تهتكية تلبية لطلب السيدة (أميرة) برجنديا وجميع السيدات الأخريات .

وتبدو هذه العادات متعارضة تعارضا مطلقا مع الكبح والاحتشام الذين تفرضهما آداب المجاملة الكيسة . إذ أن الدوائر نفسها التي أظهرت مثل تلك القحة البالغة في العلاقات الجنسية كانت تجاهر بتوقيرها للمثل الأعلى للحب الأرستقراطي . فهل لنا إذن أن نبحث عن عنصر النفاق في نظريتهم ، أو عن النية الساخر للأشكال المنعبة فيما لديهم من ممارسات ؟

الحق أنه يكاد يصح لنا أن نتمثل أمام أعيننا طبقتين من الحضارة ، تقع أحدهما فوق الأخرى ، وهما متعايشتان وإن تناقضتا . إذ احتفظت الأشكال البدائية للحياة الغزلية بكل قواها بنينا إلى جنب مع أسلوب البلاط ذي المصدر الأدبي والجديد إلى حد ما . وذلك أن حضارة معتدة التركيب كحضارة نهاية العصور الوسطى ، لم يكن مناص من أن تكون واردة لجمهرة غفيرة من التصورات واندوافع والأشكال الغزلية التي كانت تتصادم آنا وتتماذج آخر .

والواقع أن في الإمكان اعتبار أغنية الزفاف كضرب أدبي (Genre) بأكمله ، ارتا قديما عن ماضٍ سحيق . إذ يشكل الزواج والأعراس في الثقافة البدائية عنسكا مقدسا واحدا ليس غير ، يتلاقى في سر الزواج . ثم حدث فيما بعد

أن الكنيسة حين نقلت العنصر المقدس للزواج الى دائرة أسرارها المقدسة ، احتفظت لنفسها بالسر ، تاركة كل ما يحيط به من مسائل ثانوية - كانت تعرض عليها - تتطور ملء حريتها بوصفها أعرافا وممارسات شعبية . وهكذا احتفظ جهاز أغنية الزفاف ، وإن جرد من صفته المقدسة بأهميته رغم ذلك بوصفه العنصر الرئيسي في حفلات الأعراس ، مزدهرا فيها أيضا ازدهار . وكان التعبير الداعر والرمزية الخفيفة غير المهذبة من ضرورياته الأساسية . ولكن عجزت الكنيسة عن كبح جماحهما . ولم يتمكن التهذيب الكاثوليكي ولا التطهيرية البيوريتانية للإصلاح الديني أن يقضيا على ما « لفرانس الزوجية » من صورة شبه علنية ، ظلت دارجة بين الناس حتى صميم القرن السابع عشر .

من ثم ، يستبان أنه لزام علينا أن ننظر من وجهة النظر السلافية (الأنثولوجية) الى مجموعة البذاءات : من الأمثال اللامزة ، والرموز الداعرة ، التي نلتقي بها في حضارة المصور الوسطى . فقد كانت كلها بقايا أسرار وخفايا انحلت فأصبحت ألعابا وتسليات . ومن الجلي أن أهل تلك الحقبة ، لم يشعروا أنهم حين يستمتعون بتلك الأمثال والرموز ، يعتقدون على سنن قانون البلاط وأصوله . إذ أنهم كانوا يحسون أنهم يعيشون على أرض أخرى مختلفة لم تكن آداب المجاملة الدمثة سارية فيها .

وعندي أن من المبالغة القول بأن الضرب الأدبي الكوميدي بأكمله في المؤلفات الغزلية مستمد من أغنية الزفاف . ومن المحقق أن الحكاية الوقحة والتمثيلية الهزلية الهاذنة (Farce) والأغنية الخليعة شكلت منذ أمد بعيد ضربا أدبيا خاصا بها لم تتعرض أشكال التعبير فيه الا للقليل من التنوع . وهنا تسيطر المجازية Allegory الفاضحة ، وننخذ كل حرفة أداة لهذا النوع من المعالجة ، ويمتلئ أدب ذلك الزمان نثره وشعره بالرمزية المستعارة من منازل البرجاس أو طراد الصيد أو الموسيقى ، ولكن أدناها الى قلوب الناس هو وضع الشئون الغزلية في صورة دينية هازلة . فضلا عن الأسلوب الفكاهي الغليظ الوارد في « مئة جديد جديدة » Cent Nouvelles Nouvelles ، انذى استخدم التورية في الكلمات الجناسية (المتفقة في النطق) مثل القديس والتدين وهما بالفرنسية Saint et Seins أو الألفاظ الدالة على الاعتراف والبركة بمعنى بذى ، اتخذت المجازية الغزلية الكنسية شكلا أكثر تهديبا . ووازن شعراء دائرة شارل ده أورليان اشجانهم الغرامية بمعاناة الزاهد والشهيد . وهم يسمون أنفسهم « عشاق الطقوس » (Les amoureux de l'observance) إشارة الى الإصلاح الذي طبق من توه على جمعية الرهبان الفرنسيين (الفرنسيكان) إذ يبدؤ شارل ده أورليان إحدى قطعه الشعرية على هذا النحو :

هذه هي الوصايا المعتبر ،

يارب المحبة الحق !
او يتول ، متفجعا على حبه الميت :
لقد اعلنت وفاة صاحبتى وحبيبتي
فى كنيسة الحب ،
والصلاة على روحها
رتلها « الفكر » المحزون .
وكم من شجرة من ثاوغات حزينة
احترقت لتضىء لها الأنوار .
وايضا جعلت القبر يبكي
من الحسرات

وانك لتجد كل آثار التمثيلية الكاريكاتورية الساخرة الجامعة بين الحلاوة
والأسى مجتمعة فى تلك القصيدة البالغة الرقة والصفاء التى ظهرت قرب نهاية
القرن ، والمسماة « العاشق الذى صار راهبا لمحراب الحب » L'Amant
rendu Cordelier de l'Observance d'Amour التى تصف استقبالا محبا
لا سلوان له عن هواه « فى دير شهداء الغرام » وكانما حاول الحب الفزلى ،
ولو عن هذا الطريق المنحرف ، أن يستعيد تلك العلاقة البدائية بالأمسور
القدسة التى حرمتها الديانة المسيحية » .

ويميل المؤلفون الفرنسيون أن يعارضوا بين « الروح الغالية L'esprit
gaulois وبين تقاليد الحب الأرستقراطى السائدة فى البلاط . باعتبار ان تلك
الروح هى التصور والتعبير الطبيعى المعارض للمصطنع فاما الآن ، فكل
الأمسين حديث خرافة مغرب فى الخيال . فالفكر الفزلى لا يكتسب
البتة قيمة أدبية الا بعد مروره فى إحدى عمليات تحول الواقع
الأليم للمقد الى أشكال وهمية خادعة . وينطوى كل الضرب الأدبى لقصة
« المثة جديد جديدة » والأغنية الخليفة ، بما به من اهمال متعمد اجمع
تعقيدات الحب الطبيعية والاجتماعية . وبما يبدى من تسامح ازاء أكاذيب
الحياة الجنسية وانانياتها وما يترأى فيه من حلم بشهوة دائمة لا تنطفىء أبدا ،
أقول أن ذلك الضرب ، لينطوى فعلا ، بالإضافة الى النسق المتكلف للحب
الأرستقراطى ، على محاولة لاحتلال الحلم بحياة أسعد محل الحقيقة والواقع .
وهو عودة المرة الثانية الى التطلع نحو الحياة السامقة الرفيعة ، وإن كان
ينتظر إليها هذه المرة من وجهة النظر الحيوانية . ومع ذلك فهو مثل أعلى
على كل حال ، وإن يكن مثالا لصدم العفة . وقد كانت الحقيقة الواقعة فى

كل الأزمنة أسوأ وأكثر بهيمية مما كانت تتمناه لها عبادة الجمال المهذبة المتجلية في أدب المجاملة الدثة ، ولكنها (أى الحقيقة الواقعة) أيضا أكثر عفة مما يصورها الضرب الأدبي السسوقي الذي ينظر إليها خطأ على أنها الواقعية .

والضرب الأدبي الغالي Genre gaulois لم يتمكن بوصفه أحد عناصر الثقافة الأدبية ، أن يتبوا إلا مركزا ثانويا ، وذلك لأن الشعر الغزلى لا يصلح إلا زينة تجعل الحياة ومصدرها للإلهام والمحاكاة ، بقدر ما يجعل مداره أفكار امكانية السعادة والوعد والرغبة والفضى والتوقع ، لا الاختلاط الجنى نفسه فهو لن يستطيع إلا على هذا النحو التعبير عن جميع ظلال ودرجات الحب المختلفة ومعالجته من كل من الناحيتين الحزينة والمرحة بدرجة سواء . وإذا ادخل الضرب الى تلك الحب مفاهيم الشرف والشجاعة والوفاء وجميع العناصر الأخرى للحياة الحلقية ، أصبحت له قيمة جمالية وأخلاقية اعظم كثيرا . وتها « لقصة الورد » حين جمعت بين الطابع العاطفى لفكرتها الحسية المركزية وبين جميع ألوان الخيال المحكم لنسقى الحب الأرستقراطى « أن تشبع حاجات التعبير الغزلى لدى عصر بأكمله .

وفي هذه الخزانة الحقة لمذهب الحب « ومناسكه وأساطيره ، صب الروح الموسوعى ، النسقى والمكتمل للقرن الثالث عشر نفسه ، على نحر ما فعل فى العمل الأشد تزمنا وجدية ، الذى وضعه من يدعى فنسان ده بوفيه . على أن غموض مضمون الكتاب لم يزد سلطانه الخارق الا قوة . والكتاب « على أنه عمل شاعرين مختلفى الاتجاهات والميول الفكرية » يربط بين - ولعل الأصح أن يقال أنه يضع جنباً الى جنب - التصور الأرستقراطى (البلاطى) للحب والطابع الشهوانى الساخر ، على أشد صنوفه جراءة وقحة ، وفى الامكان العثور فيه على نصوص تخدم جميع الأغراض .

واضفى عليه جيوم ده لوريس سحر الشكل ورقة النبوة . فخلفية الكتاب بما لها من منظر طبيعى ناضر وكذا الأشكال والأخيلة المجازية ذات الصور العجيبة والمنسجمة مع ذلك ، هي من صنع يديه . فما يكاد المحب يقترب من سور بستان الحب الخفى حتى تتكشف دخائل النسق المجازى وتفتح مدام فراغ « Dame Leisure » له البوابة ، ويفتح « المرح » (Gaiety) حلبة الرقص ، ويمسك « الحب Amor » ، « الجمال Beauty » من يده ، وتصحبه « الثروة » ، « الوجود » ، « الصراحة » ، « الكياسة » ، « والشباب » . وبعد أن أقفل الحب رتاج قلب تابعه ، راح يعدد له بركات الحب المسماه « بالأمل » ، و « الفكر الحلو » و « الكلام المعسول » و « النظرة الحلوة » . ثم عندما بدعه « حسن استقبال Bel Accueil » ابن « الكياسة » الى المجى لمشاهدة الورد ، يأتى « الخطر » وبذاءة اللسان Malebouche و « الخوف » و « العار »

لتطوره وتقويه . وعندئذ يبدأ الصراع الدرامى . ويهبط العقل من برجه
العالى وتظهر « فينوس » فى المشهد . وينتهى نص جيوم ده لوريس فى
منتصف الأزمة .

وعند جان شوبنيل (أوكلوبنل أوده مين) الذى أتم الصل ، مضيئا
إليه قسما أكبر كثيرا من الذى وجدته ، - إلى التضحية بانسجام التركيب على
مذبح ولعه بالتحليل النفسى والاجتماعى . وبذلك أغرق غزو قلعة الورد فى
طوفان طام متواصل من الاستطرادات والتأملات والأمثلة المضروبة . وهبت
بعد النسائم الحلوة لجيوم ده لوريس رياح هوجاء من التشكك الثلجى
والسخرية القاسية لخلقه . وأضاعت روح الثانى القوية والنافذة روعة
بريق مثالثة الأول الساذجة الوضاعة . وجان ده مين Mieu رجل مستنير ،
لا يؤمن بالأشباح ولا السحرة ولا بالحب الصادق ولا عفة النساء . هو
رجل تتجلى فيه بارقة من التنبه إلى مسائل علم الأمراض العقلية ويضع على
السنة فينوس والطبيعة والعبقرية أجرا أنواع الدفاع عن الشهوة الحسية .

وتقسم فينوس . حين يلتمس منها أبناها أن تهبط لنجدته ، ألا تترك
امراة واحدة عفيفة وتجعل الحب (Amor) وجميع أفراد جيش المهاجمين
يقسمون نفس اليمين فيما يتعلق بالرجال . وتشكو « الطبيعة » وهى
مشغولة فى مسبكها بما عليها من واجب المحافظة على مختلف الأنواع الحية .
الذى هو كفاحها الأبدى مع « الموت » من أن الإنسان وحده دون سائر
المخلوقات « هو الذى ينتهك وصاياها بالامتناع عن انجاب الذرية . وهى
تكلف كاهنتها « العبقرية » أن تذهب وتقدف عند جيش « الحب » لعنة
« الطبيعة » على كل من يزدري قوانينها . وتتقدم « العبقرية » بشايتها الكهنوتية
وشمعة مضاء بيدها فتنتطق بقرار الحرمان المندس للمقدسات والذى تمتزج
فيه اجزا أنواع الشهوانية بالتصوف الدنى (المستيقى) الممتاز « وتدان
« البتولة » (البكورة) ، ويدخر الجحيم لكل من لا يرعون وصايا
« الطبيعة » « والحب » . فاما الآخرون فيدخر لهم « الحقل المزهى » ، الذى
تاكل فيه الغنم البيضاء « يقودها يسوع » الحمل المولود من « العذراء » ،
المشب الطاهر فى ضوء نهار لانهاية له . وفى خاتمة المطاف تلقى « العبقرية »
بالشمعة إلى القلعة المحاصرة ، فيشعل لهيبها النار فى الكون . وتقدف
« فينوس » أيضا بمشعلها . وعندئذ يلوذ « العار » و « الخوف » بالفرار
ويتم الاستيلاء على القلعة وبأذن « حسن الاستقبال » للمحب ان يقتطف
الوردة .

فهنا اذن ، فى « قصة الوردة » يوضع الموضوع الجنسى للمرة الثانية
فى بهرة مركز الشمر الفزلى ، ولكنه يخاف بالرمزية والسرية ويقدم فى رداء

القداسة . ومن المحال علينا أن نتصور أن هناك تحديا متعمدا أشد من هذا للمثال المسيحي الأعلى . فان حلم « الحب » اتخذ شكلا فنيا بقدر ما هو شهوى . واشتبهت الوفرة الغزيرة من المجازيات كل احتياجات الخيال الوسيطى . ولم يكن مفر من استخدام هذه التجسيديات للتعبير عن ظلال (درجات) العواطف الأكثر امتيازاً . ولم يكن بد لمصطلحات الغزل ، لكن يمكن فهمها ، من أن تعتمد على هذه الدمى والالاعيب الرشيقية . فالتناس يستخدمون هذه الأشكال الخيالية : الخطر ، وبذاءة اللسان ، وغيرها ، بوصفها المصطلحات المقبولة فى سيكولوجيا علمية . وكان الطابع الانفعالى للموتيف المركزى ، يقف مانعا دون الاملال والتشديق بالعلم .

وقصة الورد لا تنكر « من الناحية النظرية » المثال الأعلى (أدب المجاملة) (Courtesy) فلا يستطيع الدخول الى حديقة المباحج الا الصنفوة الممتازة « التى ينفخ فيها الحب روحا جديدة » فكل من شَاء الدخول اليها ، ينبغي أن يكون خلوا من كل بفضاء وجريمة ونذالة وشع وحسد وحزن ونفاق وفقر وشيخوخة . على أن الصفات الايجابية التى ينبغي له أن يعارض بها هذه لم تعد اخلاقية ، كما هو الحال فى نسق (نظام) الحب الارستقراطى . وانما هى فقط ذات طابع ارستقراطى بحت . وهى الفراغ والمتعة والمرح والحب والجمال والثروة والسخاء والصراحة والكياسة وهى صفات لم تعد كمالات وفيرة العدد تتولد عن قداسة الحب ، وانما هى ليست سوى الوسيلة الصالحة للتكسب من الغرض المرغوب . وقد وضع جان شوبنيل بديلا لتسويق الأنوثة المتخذة مثلا أعلى هو الاحتقار القامى لضعفها .

والآن مهما يكن مبلغ تأثير « قصة الورد » على عقول الناس فانها لم تتجعب تمام النجاح فى القضاء على التصور القديم للحب . فالى جوار تمجيد استغواء النساء الذى اخذت به قصة الورد ، صمد تمجيد الحب النقي الصادق للفارس ، فى كل من مجالى الشعر الفنائى وقصص الرومانس الغروسية فضلا عن الخيال الجامع فى منازلات البرجاس ومثاقفات السلاح . وعند قرب نهاية القرن الرابع عشر اثار سؤال : « أى مفهوم الحب ينبغي أن يستمسك به النبيل الكامل ؟ » جدلا أدبيا من النوع الذى أحبه الذوق الفرنسى فى القرون التالية أيضا . وقد جعل بوكيكو النبيل من نفسه راعيا (وبطلا) لأداب الكياسة الحقبة بانشائه هو ورفاقه فى الأسفار « كتاب المئة بالاد » « Livre des Cent Ballades » الذى دعى فيه أذكاء البلاط الى الفصل بين الخدمة (العلاقة) الشريفة المنكرة للذات بسيدة واحدة وبين مفازلات الطبقة العليا . وكان الفرسان أو الشعراء الذين يكرمون - شأن بوكيكو - المثلى الأعلى القديم للكياسة موضع فخار الناس كنماذج تحتذى مثل أوت ده جرانسن ولويس ده سانسير وغيرها . واشتتركت

كريستين ده بيزان في النزاع حين اتخذت وضع المحامي الجريء عن شرف المرأة . « فاستوعبت » رسالتها الى اله الحب (*l'epitre au Dieu d'Amour*) جميع شكاوى النساء من خداعات الرجال واهاناتهم . وراحت في غضب جدى صادق تندد بالمبدأ الذى تقوم عليه « قصة الوردة » .

ثم ظهر على المسرح الجبهة الغفيرة من المجبيين المفتونين بجان ده مين (Meun) وفيهم رجال يختلفون اختلافا بليغا في الميول الروحية ، حتى عد فيهم بعض رجال الدين . ودام الجدال سنوات عديدة . واتخذت منه الطبقة النبيلة والبلاط وسيلة للتسلية . وعند ذلك كان بوكيكو ، ولعله تشجع بما وجهته اليه كريستين ده بيزان من اطراء على دفاعه عن ادب المجاملة (: الكياسة) المثالى ، قد انشأ بالفعل « هيئة الاكليل الاخضر للسيدة البيضاء » للدفاع عن المرأة المظلومة ، عندما غطي عليه دوق برجنديا حين اسس بمدينة باريس ، بقاعة دارتوا في ١٤ فبراير ١٤٠١ محكمة للحب على معيار بالغ الفخامة . فان فيليب الجريء ، ذلك الدبلوماسى العجوز ، الذى ما كان المرء ليظنه الا منشغلا بتشتون ذات طبيعة مختلفة تماما ومعه لويس ده بوربون ، التمسنا من الملك ان يأمر بانشاء محكمة - للحب ، لتزود الناس بشيء من الترفيه والتسلية في وقت هاجت فيه هائجة وباء الطاعون بباريس ، « وذلك بقصد قضاء شيء من الوقت بطريقة اكرم واظرفه والتماسا لوسيلة يوقظ بها مرخ جديد في الانفس » . على ان قضائية الفروسية انتصرت في صورة صالون ادبي ، فانست المحكمة على فضيلتي الوفاء « تكريما واطراء وتمناء وخندمة لجميع السيدات النبيلات » . واطلقت على اعضاء الصالون القاب رفيعة باذخة . فسمى كل من المؤسسين والملك باسم الحراس العظام *Grands Conservateurs* وانا لنجد بين الحراس جان غير الهياك واخاه انطوان وابنه فيليب البالغ السادسة من عمره . وكان امير الحب في المحكمة شخص من هينولت يدعى يبيرده هوثفيل . وكان هناك ايضا وزراء وقوام حسابات وفرسان شرف . وفرسان خزنة ومستشارون وعمداء كبار للصيد واتباع فرسان *Sirventois* للحب وغيرهم ، وغيرهم . وسمح لابناء المدينة (من الطبقة الوسطى) ومستشار القسوس بالانضمام اليها جنبا الى جنب مع الامراء والاساقفة . وكانت اعمال المحكمة اشبه شيء بما يجرى بقاعة خطابة ، وكانت انعام القرار المردنة توضع لكي تصاغ في « قصائد بالاد تابعة الطراز او كنسية ، وفي اغان وسرفنتوات « *Serventois* » من الشعر البروفنسالى ، وشكايات وروندلات *Rondels* وانشيد ومقطعات شعرية من نوع الفيرل *Virelais* * الخ الخ . ودارت مجادلات اتخذت شكل قضايا غرامية بقصد الدفاع عن مختلف الآراء وكانت السيدات تولبن توزيع الجوائز وحظرت القصائد التي تهاجم شرف النساء .

* نوع قديم من الشعر الفرنسي له قانيتان وقرار . (المترجم) .

ولا يسع المرء الا أن يحس في هذا الجهاز (: محكمة الحب) الفاخر الوقور من التسلية الرشيقة ، أثر الأسلوب البرجندى وقد اخذ يدب الى البلاط الفرنسى نفسه . ومن الواضح بالمثل ان المحكمة الملكية وهى قديمة الطراز عتيقة كجميع المحاكم ، اضطرت أن تصرح بتحييدها للمثل الأعلى القديم والقاسى للحب ، وان أعضاء النادى (: او الصالون) السبعمائة المعروفين كانوا أبدا ما يكونون عن المطابقة بين عاداتهم وممارستهم وبين مبادئ ذلك النادى . اذ يكاد كبار امراء (لوردات) تلك الحقبة يكونون أغرب الحماية لشرف المرأة ، وذلك بالنسبة لما هو معروف من عاداتهم . واعجب ما فى الأمر اننا نجد هنا نفس الأشخاص الذين راحوا فى مناظرة الحب يدافعون عن « قصة الوردة » ويهاجمون كريستين ده بيزان . وواضح ان الأمر كله لم يكن الا مسلاة يتسلى بها مجتمع راق .

وكانت حلقة الأخصاء من المجبيين بجان ده مين تتكون من رجال يعملون فى خدمة الأمراء . سواء منهم القسيس والعلماني . وهى مطابقة لحلقة الانسانيين الفرنسيين الأول . وكان أحدهم وهو جان ده مونتروى (Jean de Montreuil) عمدة (Provost) مدينة ليل ، وقد عمل سكرتيرا للدوفان ثم لدوق برجندبا فيما بعد ، هو مؤلف عدد كبير من الرسائل المكتوبة على غرار شيشرون ، كما أنه ، شأن صديقيه جرونثيه وبيير كول ، كان يتراسل ونيقولاس ده كليمانى ، الناقد الوقور لمفاسد الكنيسة . على أنا نجده الآن يجلس مواهبه على الدفاع عن « قصة الوردة » ومؤلفها جان ده مين . وهو يؤكد أن عددا جما من أوسع الرجال علما واستنارة يضمون « قصة الوردة » موضع التكريم البالغ الذى يكاد يصل الى حد التقديس أو العبادة . *Pacne ut cole rent* ، وان المرء منهم ليؤثر الاستغناء عن قميصه لا عن ذلك الكتاب . وهو بحث أصدقاءه أن يتولوا الدفاع عنه كشأنه هو . وأنه ليكتب الى أحد المنتقسين للكتاب : « كلما زدت دراسة لخطورة الأسرار وأسرار الخطورة فى هذا العمل العميق الشهير الذى وضعه الأستاذ جان ده مين » . زدت دهشة لعدم استحسانكم له » . فاما هو نفسه فسيدافع عنه حتى يلفظ آخر أنفاسه ، كما ان كثيرين آخرين سيخدمون تلك القضية بالقول والعمل .

ويبدو ان الاقتناع الشديد الذى يتحدث به جان ده مونتروى ، يدل فعلا على أن مسألة الحب تنقسم فوق كل شيء مسألة أخطر من تسلية بلاط . ومما يؤيد ذلك أن جان جيرسـن رئيس الجامعة النابه اشترك فى ذلك النزاع . وهو ممن كرهوا « قصة الوردة » كرها لا حد له . اذ بدا له ان الكتاب اخطر آفة فتاكة وأنه مصدر كل فسوق . وهو يعاود فى أعماله ، المرة تلو الأخرى ، التهديد بالأثر الأخلاقى السيئ « لقصة الوردة المفسدة » . ولو أن لديه نسخة وكانت هى الوحيدة وتساوى الفا من

الجنبيات ، لآثر احراقها على بيعها لتطبيع وتنشر . وعندما تقدم بيير كول لتفنيد احدى كتابات جيرسن الجدلية ، اجابه الثسانى برسالة ضد « قصة الوردة » ، كانت اشسبد مرارة من كل ما كتبه قبل ذلك من تنديد بها . وارخ الرسالة بقوله « عن مكتبي في مساء ١٨ من مايو ١٤٠٢ » .

وعلى غرار ما فعله مؤلف « قصة الوردة » وضع رسالته بشكل رؤيا مجازية . فانه وقد استيقظ ذات صباح ، يحس بروحه تطير بعيدا في الآفاق . مستخدمة ريش أفكار مختلفة واجنحتها ، متنقلة من مكان الى مكان حتى تبلغ محكمة المسيحية المقدسة ، حيث يستمع الى شكاوى « العفة » الموجهة الى « العدالة » والضمير والحكمة حول « احمق الحب » وامنى به « جان ده مين » الذى طاردها من الارض هى وكل حاشيتها . والحراس الطيبون ، للعفة هم بالضبط الشخصيات الشريرة فى « الوردة » العار والخوف والخطر ، البواب الطيب الذى يابى ان يطبق ، والذى يابى ان يتنازل الى السماح باقرار حتى بمجرد قبلة غير نقية او نظرة خليعة ، او بسمة جذابة او قول طائش . وتنهال العفة على « احمق الحب » بالتقريع . ويجار « الاحمق » بجارج السخرية من الزواج والحياة الديرية . وهو يعلم فى قصته « كيف انه ينبغي على جميع الفتيات الصغيرات ان يبعن انفسهن مبكرا وبأعلى ثمن ، بغير خوف ولا خجل ، وأنهن يجب عليهن الاستخفاف بالخدعة والحث باليمين » . وهو بوجه الخيال توجيهها تماما مطلقا نحو الرغبة الجسدية ، ولكي يبلغ بالانحراف كله ذروته ، فانه يعد فى احاديث « فيثوس » و « الطبيعة » و « السيدة النهى (Dame Reason) انى خلط مفاهيم الفردوس واسرار العقيدة بمفاهيم المتعة الحسية .

فهنا - فى الحقيقة - ممكن الخطر . فان هذا الكتاب القوى الاثر فى النفوس ، بما حوى من خليط من الحسية والسخرية الهازئة « والرمزية ، نرشيقة ، يبت تصوفية (مستيقية) شهوانية الى العقل الذى هو فى نظر الرجل المتزمت مجرد هوة للخطيئة . ألم يتجرا خصم جيرسن على تأكيد أن « احمق الحب » وحده هو الذى امكنه أن يكون رايًا فى قيمة العاطفة ؟ فان من لا يعرفونها لا يرونها الا كأنما هى فى امرأة ، فهى عندهم تظل لغزا مستغلقا (*) .

هكذا كانت طريقة استخدامه من أجل بلوغ اغراضه الدنسة لكلمات القديس بولس المقدسة ! ولم يتورع بيير كول من أن يؤكد « نشيد الانشاد » لسليمان وضع تكريما لابنة فرعون . وصرح بأن من شوها سمعة « قصة

(*) يشير بذلك الى قول القديس بولس فى : « فانتا نظرا الآن فى امرأة من لغز ... »

(اكور ١٢ : ١٢) (المترجم) .

الوردة « قد ركعوا امام « بعل » ، « فالطبيعة » لا تريد أن تمنع امرأة برجل واحد ، كما أن عبقري « الطبيعة » هو « الله » . وقد دفع كول كفره . امادا بعيدة لئلا يظهر . مستندا الى « أنجيل لوقا » . أن عضو التانيث في المرأة ، وهو الوردة في هذه القصة ، كان مقدسا . واقتناعا منه بصدق هذه التصوفية (المستيقية) المارئة عن التقوى ، لجأ الى اصدقاء ذلك الكتاب مكنونا حشدا من اليهود ، وتنبأ بأن جيرسن نفسه سيقع في الحب بجنون كما حدث لآخرين من رجال الدين قبله .

ولم ينجح جيرسن في القضاء على سلطان - أو على الأقل شعبية - « قصة الوردة » ، ففي ١٤٤٤ ألف قسيس من ليزيوه Lisieux اسمه اتيين لوجرى « دليلا لقصة الوردة » . وعند قرب نهاية القرن أصبح في امكان جان مولينيه أن يؤكد أن جمل تلك القصة تجري مجرى الأمثال . وكلف نفسه مؤونة « استخلاص العبرة الأخلاقية » من الكتاب كله ، حيث أضفى على مجازياته معنى دينيا . فالببل الداعي الى الحب معناه عنده صوت الواعظ ، والوردة معناها يسوع المسيح . وحدث حتى وعصر النهضة في عنفوانه أن كليمان ماروه رأى أن الكتاب جدير بأن يجدد بأسلوب عصري ، كما أن الشاعر رونسار لم يعتبر استعارتي « حسن الاستقبال » (Bel Accueil) والخطر الزائف (Faux Danger) لمفطرتين بالفتى القدم والابتذال .

مواصفات الحب

الأدب هو المصدر الذي نجمع منه أشكال الفكر الغزلي في أى عهد من العهود، على أنه ينبغي لنا تصور تلك الأشكال وهي تعمل عملها كعناصر في الحياة الاجتماعية - ومن المؤكد أن نسقا كاملا من التصورات والممارسات المتعلقة بالحب، كان دارجا على الألسن في حديث الأرستقراطية في تلك الأيام - فكم من علامات وصور للحب أسقطتها العصور التالية ! ولقد تجمعت حول اله « الحب » تلك الخرافة (الميثولوجيا) العجيبة المسماة « قصة الورد » - ثم كانت هنا بعد ذلك رمزية الألوان فيما يرتدى من ثياب وما يحمل من أزهار وأحجار نفيسة - وقد كان معنى اللون ، الذي لا تزال تبقى عنه آثار طفيفة ، بالغ الأهمية في حديث « الحب » أثناء العصور الوسطى - وهناك كتاب وجيز يدرس ذلك الموضوع ألفه حوالي ١٤٥٨ سيسيل الشاراتي (المستول عن شعارات النبالة) وأسماء : « شارات الألوان Le Blason des Couleurs » - وهو كتاب سخر منه رابليه - فعندما يلتقي جيوم ده ماشوه بحبيبتة لأول مرة ، يبهجه أن يشاهدعا ترتدى ثوبا أبيض ، وقلنسوة زرقاء عليها رسم ببغاوات خضراء - لأن اللون الأخضر يدل على الحب الجديد والأزرق على الوفاء - ثم يرى صورتها بعد ذلك في المنام - وهي تتحول عنه وترتدى اللون الأخضر ، « وهو ما يدل على البدعة » ويلومها على ذلك في قصيدة بالاد نظمها فقال :

بدلا من الأزرق ، ياسيدتي - ترتدين الأخضر -

وكانت للخواتم والحمارات (الأقنعة) والأشرطة وجميع جواهر المفاصلة وهداياها ، وظائفها الخاصة ومعها الأدوات والرموز الملفة التي أحيانا ما كانت

أحاجي حقيقية منظوية على كنايةات • وكان علم الدوفان (ولى العهد) فى ١٤١٤
يحمل حرف « K » من ذهب وبجعة (Cygne) ، وحرف « L » إشارة
الى احدى وصيفات الشرف عند أمه وهى المسماة لاكاسينيل La Cassinelle (١) •
وكتاب «أماجد البلاطونقلة الأسماء Glorieux de court et transporteurs de noms»
الذى هزأ به رابيليه ، يمثل « الأمل » بكرة أرضية مرسومة ويمثل « الشجن »
بأدمعانة • واستخدمت ألعاب كثيرة للدلالة على رقة العاطفة كلعبة الملك الذى
لا يكذب ، « وقلمة الحب » وأوكازيونات الحب وألعاب للبيع • وفى أحد هذه
الألعاب مثلا ، تذكر السيدة اسم زهرة • فيلزم الشاب أن يجيب عن ذلك بتحية
مسجوعة أو منظومة :

انى أبيعك زهرة الخطمى الوردى •
- أيتها الجميلة ، لا أجرؤ أن أخبرك •
كم يجذبني الحب لحوك •
ولكنك تدركين ذلك بغير كلمة أقولها •
وكانت لعبة « قلمة الحب » تأتلف من مجموعة من الألفاظ المجازية :
عن قلمة الحب أسألك :
فخبرني ما هو الأساس الأول !
- أن تحب بولا •
والآن أذكر الحافظ الرئيسى
الذى يجعلها بديمة وقوية ومكينة !
- أن تدارى بحكمة
خبرني ما هى فتحات الرمى ،
وما النوافذ والأحجار (القذائف !)
- النظرات الساحرة •
أيها الصديق ، أذكر البواب !
- خطر سوء المقال
وما المفتاح الذى يمكنه فتح رتاجها

(١) لى هذا طباق بين اسم الرصيفة وبين لفظة البجعة بالفرنسية وحرفى الكاف وتلام
(الترجمة) •

وقد شغل الافتاء في شئون الحب ، منذ عهد منشدى التروبادور ، حيزاً ضخماً في احاديث القصور . كان ذلك ضرباً من الفصول والاعتياب ، رفع الى مستوى أحد الاشكال الادبية . ويسل الناس أنفسهم في بلاط لويس ده أورليان أثناء تناول الطعام بقص الحكايات وانشاد قصائد البالاد ، وتوجيه « الأسئلة الرشيقة » . ويطلب الشعراء بوجه خاص بالاسهام في ذلك كله . فتطالب جماعة من السيدات والنبلاء الشاعر ما شوه أن يجيب عن مجموعة من الأسئلة حول تبايير الحب ومخاطره . « ويجرى بحث كل قصة غرام وفق قواعد صارمة . أيها السيد العاشق ، أي الأمرين تفضل : أن يقول الناس قالة السوء عن حبيبته ثم تجدها طيبة قوية ، أم أن تحسن سيرتها على أفواههم ثم ينكشف لك أنها سيئة الطوية » وكان التصور انسلم والمضبوط للشرف يحتم على كل سيد « جنتلمان » أن يجيب على النحو التالي : « سيدتى ، انى لأفضل أن تحسن سيرتها على أفواههم وأن أجدها سيئة الطوية » .

وهل تخون العهد سيدها أمهلها حبيبها ان هى اختارت آخر ؟ وهل يصح أن يعهد فارس حرم من كل أمل فى لقاء حبيبته ، التى يحبسها زوج غيور ، الى البحث عن حبيبة أخرى ؟ فكأنه لم تبق الا خطوة واحدة لا تلبث بعدها أسئلة الحب أن تعالج معالجة القضايا ، كما هو الشأن فى « مواقف الحب Arrêts d'Amour » لمارتبال د . وفرنى .

ولم تكن قواعد البلاط وأصوله لتقتصر على نظم القوافي ، اذ أنها ادعت أنه يمكن تطبيقها على الحياة أو على الحديث على أقل تقدير . ومعلوم أن اختراق حشود الشعر المتكدسة والنفاذ الى اعماق الحياة الحقيقية للحقبة هما من أعسر الأمور . فالى أى حد ارتفعت التوددات والمغازلات أثناء القرنين الرابع عشر والخامس عشر الى مستوى متطلبات نظام البلاط ونسقه أو الى مستوى سنن جان ده مين ؟ اذ الحق أن الاعترافات المنطوية على الترجمات الذاتية نادرة جداً فى تلك الحقبة . فحتى عندما يتم وصف قصة حب واقعية مع توفر النية الى اخفاء طابع الدقة ومطابقة الواقع عليها . لم يكن المؤلف يستطيع أن يحرر نفسه من الأسلوب والتصورات التكنيكية المقبولة عند أهل زمانه . وانا لنجد مثالا لهذا فى السرد المطول المسهب لقصة حب تبودل بين شاعر عجوز وفتاة صغيرة ، رواها لنا جيسوم ده ماشوه فى كتاب « Le Livre du Voir-Dit » كان يدلف نحو الستين من عمره عندما أرسلت اليه بيرونل دار منتير ، وهى فتاة نبيلة الأصل من شامبانيا ، فى ١٣٦٢ . قصيدتها الأولى من نوع الروندل (Rondel) (: ١٣ بيتا وقافيتان) التى قدمت فيها قلبها للشاعر الشهير الذى لم تعرفه قط ودعته الى الدخول معها فى مراسلة شعرية غرامية . ويتأجج على الفور صدر الشاعر المسكين بالهوى ، وهو رجل سقيم البدن ،

أعور ومصاب بالنقرس • فيجيبها عن قصيدة الروندل التي بعثت بها إليه ويبدأ على الفور تبادل للخطابات والقصائد • وتحس بيرونل بالفخر بعلاقتها الأدبية به • ولذا فإنها لا تخفى عن الناس تلك العلاقة ، وترجو الشاعر أن يسجل بقلمه القصة الحقيقية لحبهما ، مدخلا فيها خطاباتها وأشعارهما • ويسارع ماشوه الى الاستجابة لطلبها • فهو يقول : « سأصنع لمجدك واطرائك شيئا يتذكره الناس أحسن الذكرى » •

« وأنت يا حبيبة الفؤاد ، هل تستشعرين الأسى لأننا بدأنا بهذا التأخر البالغ ؟ انى وربى لفى أشد الأسى • ولكن اليك الدواء الناجع : ان علينا الاستمتاع بالحياة ما ساعدتنا الظروف ، حتى نعوض ما فاتنا من زمن • وحتى يتحدث الناس بفرماننا الى مئة عام مقبلة • حديث الخير والشرف • فذلك أنه لو كان هناك سرٌ لأخفيته عن الله لو أمكنك ذلك » •

ويوضح لنا سرد القصة الذى يربط بين الخطابات والشعر • درجة المودة التى كانت تعد متشعبة مع قصة غرام محتشمة • فربما جاز للسيدة الشابة أن تبيع لنفسها حريات قد تتجاوز الحدود • شريطة أن يتم كل شيء فى حضور طرف ثالث • كزوجة أخيها أو خادمتها أو سكرتيرتها • وفى اللقاء الأول الذى انتظره ماشوه ونفسه مفعمة بالهواجس والشكوك بسبب شكله غير الجذاب تنام بيرونل أو تتظاهر بالنوم تحت شجرة كرينز وقد أسندت رأسها الى ركبتى الشاعر • وتغطى السكرتيرة فيها بورقة شجر خضراء وتطلب من ماشوه أن يقبل الورقة • وفى نفس اللحظة التى يجمع فيها الشاعر شجاعته لفعل ذلك ، تسحب السكرتيرة الورقة •

وهى تمنحه ألوانا أخرى من العطف ويتيح حج الى سسان دنيس أيام السوق الموسمية للحبيبين فرصة • يقضيان فيها معا بضعة أيام • وحدث بعض ظهر أحد الأيام وقد أدهمتها حرارة منتصف يونيو • أنهما فرا من الجواهر المكتظة فى السوق ليأخذوا بضع ساعات من الراحة • ويمنحها مواطن من المدينة غرفة بسريرين • ويقفل شيش الغرفة وتآوى الجماعة الى الفراش • وتحتل زوجة الأخ أحد السريرين • وتشغل بيرونل وخادمتها السرير الآخر • وتأمّر الشاعر الخجول أن يرقد بينهما • فيفعل ويرقد فى سكون تام خشية إزعاجها • وعندما استيقظت أمرته أن يقبلها •

وعند نهاية الرحلة تاذن له بالحضور لايقاتلها • لكى يودعها • ويورد سياق القصة ما يفهمنا أنها لم ترفض له شيئا طلبه • فهى تمنحه المفتاح الذهبى لشرفها ، لكى يحرص ذلك الكنز • أو ما تبقى منه •

• وهنا انتهى حسن حظ الشاعر • فانه لم يرها بعد ذلك أبدا • فلما أعوزته المفامرات بعد ذلك ، اذا هو يملأ بقية كتابه بشطحات ميثولوجية • وأخيرا تعلمه أنه لا بد من وضع حد لعلاقتهما ، ولعل ذلك كان بسبب الزواج ، فيما

يرجع . على أنه يصمم على مواصلة التعلق بحبها وتوقيرها الى آخر أيام حياته .
وبعد موتها سيدعو الله أن يحفظ لها ، في أمجاد السماوات ، الاسم الذي
أطلقه عليها وهو : التامة الجمال *Toute belle*

ويمتزج في كتاب *Voir-Dit* ماشوه ، عنصر الدين والحب مع نوع
ساذج من انعدام الحياء . ولا ينبغي أن يصدمنا أن المؤلف كان راعيا لاحدى
كنائس رانس ، (Reims) ذلك أنه في العصور الوسطى ، كانت الرتب
الصغيرة ، التي فيها الكفاية لراعى احدى الكنائس (وكان بترارك واحدا منهم)
لا تفرض عليه العزوبة فرضا مطلقا . وكذلك الشأن في اختيار فترة الحج
للقاء الحبيبين . اذ لم يكن في ذلك شيء خارق للمألوف . ففي تلك الفترة
كان الحج يهيئ الفرصة لجميع أنواع الأغراض المأجنة . ولكن الأمر الذي يدهشنا
هو أن ماشوه ، وهو شاعر جاد رقيق الحواشي ، يدعى أنه أتم شعائر حجة
ببالغ التقوى . وأنه ليجلس خلفها أثناء القداس :

عندما قال القسيس : حمل الله * ،

وأنى لأدين بالإيمان لسان كريبيه .

منحتني قبلة السلام (١) برقة وحنان

بين عمودين من الكنيسة

وكنت حقا في حاجة اليها ،

وذلك لأن قلبي الموله

كان يضطرب اذ كان علينا أن نفرق سريعا .

وأنه ليتلو صلواته في أوقاتها وهو ينتظرها في الحديقة . وأنه ليمجد
صورتها باعتبارها ربة في هذه الأرض . وبينما هو يدخل الى الكنيسة ليبدأ
تسبوعه *Norena* (وهي من الشعائر الكاثوليكية) ، يقسم في ضميره
يمينا بأن ينظم قصيدة عن حبيبته في كل يوم من الأيام التسعة - وهو أمر لم
يمنعه من التحدث عن التقى العظيم الذي أدى به صلواته .

ولنا عودة في موضع آخر من الكتاب الى السذاجة المدهشة ، التي خلطت
بها المشاغل الدنيوية ، أمام مجمع ترنت ، بأعمال العقيدة والايمان .

أما فيما يتعلق بنغمة قصة حب ماشوه وبيرونل فإنها لينة ناعمة ، مسيخة
الطعم بالمبالغات وسقيية الى حد ما . ولكن يظل التعبير عن مشاعرهما ، مغلفا

* حمل الله *Agnus Dei* - يشير الى جزء من القداس يبدأ بهاتين الكلمتين (المترجم)
(١) انظر (p. 37)

بالمجاذلات والمجازيات الرمزية . على أن رقة الشاعر المعجوز تنطوي على لمسة مؤثرة ، وهي رقة تحول بينه وبين تبين أن « التامة الجمال » ،
Toute belle
لم تزدد بعد كل شيء ، على أن لعبت به كما لعبت بقلبها هي نفسها .

ولكنهم نفهم النزر اليسير الذي يتيسر لنا فهمه من حديث علاقات الحب الواقعية ، بغض النظر عن مجال الأدب ، ينبغي أن نقابل بين كتاب Voir-Dit وبين كتابات الفارسي ده لاتور لاندري لتعليم بناته

Le Livre du Chevalier de la Tour Landry

pour l'enseignement de ses filles
يوصفه ملحقا له وقد كتب في نفسه
الفترة . فنحن لسنا في هذه المرة تلقاء شاعر شيخ عاشق ، وإنما نحن إزاء أب يقلب عليه اتجاه عقل واقعي إلى حد ما ، نبيل من أنجفان (Angevin) يروى ذكرياته . ونودده . وحكاياته . « لكي يتعلم بناتى ممارسة الرومانتيكية »
apprendre à romancier وربما جاز وضع هذا بعبارة « لتعليم بناتى أرقى التقاليد فى شئون الحب » . ومع ذلك فإن التعليمات لا تنتهى إلى نتيجة رومانتيكية على الإطلاق . وينزع المغزى الخلقى المستفاد من الأمثلة والنصائح التى يوصى بها الوالد الحذر بناته . (ينزع) بوجه خاص إلى تحذيرهن من أخطار المغازلات الرومانتيكية . تنبهن إلى أولئك الفصحاء الذريى اللسان المستعدين على الدوام بالنظرات الزائفة الطويلة الشاردة والتأوهات الصغيرة والوجوه العاطفية المدهشة . والذين على أطراف السنهم كلمات أكثر من غيرهم من الناس . ولا تسرفن فى التشجيع « فإنه هو نفسه قد اقتاده أبوه صغيرا إلى إحدى القلاع ليتعرف إلى سيدة شابة كانوا يريدون أن يخطبوها له . وتلقته الفتاة برفق بالغ . وتحادث وأياها حول شتى الموضوعات بقصد اختبار خلقها إلى حد ما . وانتقل الحديث إلى الأسرى . وهو موضوع أتاح للفارس فرصة الافضاء بتحية أنيقة : « مدموازيل (آنستى) . . . خير لى أن أقع بين يديك أسيرا من أن أقع فى يد كثيرات أخريات ، وما اعتقد أن سجنك سيكون أشد من سجن الانجليز » . فأجابته بأنها رأت فى الآونة الأخيرة انسانا تمتنت لو كان أسيرها . وعندئذ سألته : هل تعد سجننا سيئا له . فأجابت : على الإطلاق ، وأنها ستمسك به بنفس اعزازها لنفسها . فأخبرتها أن الرجل يكون أسعد الناس إن كان له مثل ذلك . « بين الحلو الشريف . وماذا أقول ؟ إنها كانت تجيد الحديث . كما أنه تبدى من حديثها أنها واسعة المعرفة . كما أن عينيها كان لهما تعبير بالغ الحيوية والحفة . وعندما استأذنا فى الخروج رجعت مرتبة أو ثلاثا أن يعود سريعا ، كأنما عرفت من زمن بعيد . فلما افترقنا قال لى مولاي أبى : « ما رأيك فى تلك التى رأيت ؟ قل لى ماذا ترى ؟ » « مولاي : إنها اتبدو لى غاية فى الطيبة وعلى خبر ما يرام . ولكنى لن أكون أقرب إليها فى أى وقت منى الآن ، لو اذنت » . ذلك أن قلة تحفظها تركته بغير رغبة فى الوصول إلى التعرف إليها أكثر . إذ لم تعقد بينهما خطبة وبطبيعة الحال يقول المؤلف أنه اجتمعت له فيما بعد أسباب دعتة ألا يندم على ذلك .

ومما يستوجب الأسف أن الفارس لم يقدم قدرا أكبر من التفاصيل عن ترجمة حياته ، وقدرا أقل من النصائح الخلقية ، لأن هذه السمات الشخصية ، التي تبين كيف كانت العادات نفسها طبقا للمثل الأعلى ، شديدة الندرة في الروايات التاريخية المأثورة عن العصور الوسطى .

وبدلا مما أعلنه من عزمه على تعليم بناته كيف يمارسن الرومانتيكية ، يفكر فارس لانتور لاندري في زيجة طيبة لهن قبل كل شيء . ذلك أنه لا علاقة للزواج بالحب . وهو ييلفن حوارة دار بينه وبين زوجته ، فيما إذا كان من اللائق أن يحب المرء عن طريق الحب *D'aimer par amour* ، وهو يظن أنه يجوز بنفثة . في حالات معينة كالأمل في الزواج مثلاً ، تحب حبا شريفا . ما زوجته فهي على عكس ذلك الرأي . وترى أن الأفضل ألا تقع البنت في غرام مطلقا ولا حتى في غرام خطيبها . والا كابدت التقوى عنه من جراء ذلك . وذلك لأنها سمعت من كثيرات من النساء وقعن في الحب في شبابهن . أنهن عندما كن في الكنيسة ، كانت أفكارهن وخيالاتهن تجعلهن يركزن عقولهن على تلك التخيلات والمتع الرقيقة لقصص غرامهن أكثر مما يركزنها على الصلاة لله . كما أن سلطان الحب أوتى طبيعة تجعله يهاجمهن في نفس أقدس لحظات الصلاة ، أي عندما يقدم القس القربان المقدس على المذبح ، بمعظم هذه الأفكار الصغيرة . وربما جاز أن يؤكد ماشوه وبرونل ذلك القول .

وليس من السهل علينا التوفيق بين ما يتجلى على فارس لانتور لاندري بصفة عامة من صرامة وبين كون ذلك الوالد نفسه لا يجد مانعا يحول دون تعليم بناته بواسطة حكايات ما كانت لتعد غريبة غير مناسبة للمقام لو وردت في كتاب « مئة جديد جديدة » *Cent Nouvelles Nouvelles* ومع ذلك فربما ذكرنا ، حتى الأدب الأحدث عهدا ، كآدب العصر الاليزابيثي مثلا ، كيف يصبح العالم متباعدا تباعدا تاما من القوالب الغزلية التي ظهرت قبل ذلك ببضعة قرون . فاما فيما يتعلق بعقد الخطوبات والزيجات فان كلا من القوالب الرشيدة للمثل الأعلى الاستقراطي (البلاطي) والمجون المذهب والسخرية الصريحة في « قصة الورد » لم يكن لها أية سيطرة حقيقية عليها . فلم يكن هناك في الاعتبار البالغة الواقعية التي كانت تقام عليها علاقة الصهر بين العائلات النبيلة مجال للتخيلات والخرافات الغروسية المتعلقة بالبسالة والخدمة . وهكذا حدث أن أفكار الحب الأرستقراطية (البلاطية) لم يمسه قط أي تصحيح عن طريق الاحتكاك بالحياة الواقعية . فكان يمكن تلك الأفكار أن تنبسط ملء حرقتها فيما يجري بين الأرستقراطية من أحاديث ، وكان يمكنها أن تقدم تسليية أدبية أو لعبة فاتنة ، ولكنها لا تزيد على ذلك شيئا . فلم يكن يمكن لمثال الحب ، على ما هو عليه ، أن يعاش على مستواه ، الا على شاكلة زائفة في صميمها .

وكان الواقع القاسي يكذبه باستمرار . فان الأخلاقي كشف في قاع الكأس المسكر في « قصة الورد » عن جميع العكارات المرة . فقد صبت اللعنات من

جانب الدين على الحب بكل مظاهره ونواحيه بوصفه الخطيئة التي يتم بها تدمير العالم . ويصيح جرسن : من أين يأتي الزنماء وقتل الأطفال والاجهضات . ومن أين الكراهية والتسميم ؟ - ان المرأة لتضم صوتها الى ذلك من فوق المنبر : ان جميع تقاليد الحب من صنع الرجال ، وحتى عندما تتخذ الثقافة الغزلية توبا مثاليا تتشبع به ، فانها في جماع أمرها مشبعة بأنانية الذكور : والا فأي شيء عدا ذلك هو السبب في الاهانات المتكررة بغير نهاية النازلة بالأمومة . بالمرأة وضعفها ، الا الحاجة الى منتهى هذه الأنانية ؟ ان كلمة واحدة لتكفي للإجابة عن هذه الفضائح جميعا ، كنا نقول كريستين ده بيزان : اذ ان النوى كتب الكتب ليس المرأة .

والحق ان الأدب في المصور الوسطى يظهر أقل القليل من الشفقة الحقيقية على المرأة ، والقليل من الرحمة لضعفها والأخطار والآلام التي يدخرها لها الحب . واتخذت الشفقة شكلا مجيدا وخياليا ، في القصص العاطفية للفارسي الذي ينقذ فتاته المذدراء . وبعد أن يسخر كاتب « مباحج الزواج الخمسة عشر » *Quinze Joies de Mariage* من جميع أخطاء النساء ، يتعهد بأن يصف أيضا المظالم والاهانات التي يقاسينها اضطرابا . ولكنه لم يف بذلك التعهد . على مبلغ علمنا .

والحضارة بحاجة دائمة الى تغليف فكرة الحب في غلالات من الخيال
ورغبة في السمو بها وتهذيبها . وبذلك يتم لها نسيان الحقيقة القاسية . ولم يحدث قط أن اللعبة الجادة أو الرشيقية : لعبة الفارس المخلص أو الراعي العاشق والصور الممتازة للمجازيات الأرستقراطية . مهما بلغ من تكتيب الحياة لها بوحشية مرة . فقدت يوما فتنتها الساحرة ولا جميع قيمتها الخلقية . ذلك بأن العقل البشري به حاجة الى تلك الأشكال والقوالب كما انها تظل على الدوام هي هي لا تتغير جوهرها .

الرؤيا الرعوية الشعرية للحياة

ان الزواج والاقبال الدائم الذي لاقاه الضرب (Pastoral) الأدبي المسمى بالرعوى قرب نهاية المصور الوسطى ليندل ضمنا على رد فعل مضاد للمثل الأعلى لأدب المجاملة والكمياسة . ذلك أن الروح الأرستقراطية ، وقد برمت بالشكلية المعقدة التركيب للحب الفروسي ، تعتمد الى نبذ ما في الحب من ادعاء للبطولة يتسم بالابتذال ، وتمتدح الحياة الريفية كمهرب من ذلك الادعاء . على ان المثل الأعلى في الرعوى الريفي Bpcolic . الجديد ، أو بالأحرى المبتعث ، يظل غزليا في جوهره . ومع ذلك فإن هناك عرقا من العاطفة الرعوية الريفية ، يبدو مصدر الوحي فيه خلقيا أكثر منه غزليا . وربما أمكننا أن نميز ذلك العرق الدخيل من الرعوى Pastoral الحق بتسميته فكرة الحياة البسيطة أو خلة الاعتدال Aurea mediocritas . وهو يواصل باستمرار التداخل في الآخر .

وينطلق انكار المثل الأعلى للفروسية من بين صفوف النبلاء أنفسهم . ذلك أن أدب البلاط والأرستقراطية هو البيئة التي نشأ فيها النقد الساخر أو العاطفي الموجه اليه . فأما المواطنون العاديون من أهالي المدن فانهم على الدوام يحاولون تقليد ما لحياة النبلاء من أشكال . وعندى أنه لا شيء يمكن أن يكون أكذب من تصوير الطبقة الثالثة في المصور الوسطى بصورة من يحركه بغضب الطبقات أو من يزدري الفروسية . وإنما الأمر على العكس من ذلك . فإن أبهة حياة النبلاء تهرهم وتقويهم . ويحرص أغنياء سكان المدن كل الحرص على تبني ما للطبقة النبيلة من أشكال وصيغة (Toner) . ومن آيات ذلك أن فيليب فان أرتيفلد ، زعيم العصاة الفلمنكيين الذي ربما جنح المرء الى تصويره بصورة

تأثر بسيط متزن ، احتفظ بأبهة تشبه أبهة أمير . فالموسيقي تعلن دخوله لتناول الغذاء . ووجباته تقدم اليه في صحاف من الفضة مثل التي يستخدمها أى كونت من فلاندر . وهو يروح ويفدو متشعبا بالأرجوان والفرو الأبيض ، يتقدمه عليه مطويا ومظهرا للعيان شعار نبالة هو سمور قائم السواد له ثلاث قلائص فضية . وقد أظهر المال الكبير جاك كور (Cœur) ، الذى قد يتبادر الى أذهاننا بالفريزة أنه رجل عصرى ، اهتماما حارا ، حسبا يروى مترجم سيرة جاك لالانج، بالمشروعات الخيالية المضحكة وعديمة النفع التى يقوم بها ذلك الفارس الجذاب الذى يعد من المفارقات التاريخية .

وينبغى لنا أن نبدا بأن نذكر ضمن من حرروا أنفسهم من الأوهام الخادعة للفروسية ، لما شهدوه فيها من بؤس وزيف ، أولئك الرجال أصحاب العقول العملية الصلبة المتعاسة الذين كانوا - فيما قد يقال - معارضين لها عن سليقة ومزاج . فمن أولئك فيليب ده كومين ومولاه لويس الحادى عشر . فان كومين يمتنع فى وصفه لمركبة موتلهرى عن ذكر أية خرافة بطولية : فلا مغامرات ممتازة ولا كرم درامى ، وكل ما يعطيه لنا ، صورة واقعية للنفذات والروحانات وللترددات والخاوف . وهو يلتذ بالتحديث عن فرار الفرسان من الميدان وملاحظة كيف أن الشجاعة كانت تعود الى صاحبها مع الأمن . وهو يرفض كل عبارات الفروسية ومصطلحاتها وقلما أورد ذكر الشرف الذى يكاد ينظر اليه على أنه شر لا مفر منه .

ويتلام المثل الأعلى للفروسية مع روح عصر بدائي . متفتح لتلقى أغلظ الوهم الخادع ورافض لكل تصحيح تجلبه التجربة والخبرة . ذلك أن التقدم الفكرى يتطلب عاجلا أو آجلا إعادة نظر فى هذا المثل الأعلى . ومع ذلك فانه لا يتوارى عن الأنظار ، وكل ما يفعله أنه ينفض عن نفسه ميوله المسرفة الجامحة الخيالية . وبدلا من أن يتنكر الناس تماما للفروسية اذا هم تنفض عن نفسها ادعائها الانطواء على كمال شبه دينى ثم لا تعود بعد ذلك الا مجرد أسوة تحتذيها الحياة الاجتماعية . فيتحول الفارس الى الخيال Cavalier ، الذى لم يعد يسعى أنه مدافع عن العقيدة والدين ولا حام للضعيف المظلوم وان حافظ على سنة بالغة الشدة من الشرف والمجد . ولا يزال السيد الجنتلمان فى عصرنا هذا من الناحية المثالية مرتبطا بتصور العصور الوسطى للفروسية .

لقد كانت متطلبات الكمال الخلقى والجمالى والاجتماعى ثقيلة الوطأة على الفارس . فان هذه الفروسية التى تحظى بأطيب الثناء ، لم تكن مستطيمة اخفاء ما طبعته عليه من زيف أصيل ، مهما كانت وجهة النظر التى ننظر اليها منها . فانها كانت مفارقة تاريخية مضحكة وكانت قطعة من التلفيق المتكلف . فلا منفعة اجتماعية ولا قيمة اخلاقية بل كل ما فيها غرور باطل وخطيئة آثمة . ولو نظر الى الحياة الأرستقراطية (فى البلاط) حتى على أنها لعبة جمالية ، فقد كانت تنتهى بئس السأمة فى نفوس اللاعبين . ومن ثم فان القوم ينفلتون الى مثل أعلى آخر هو مثال البساطة والهدوء . فهل معنى ذلك أن النبلاء الذين أفاقوا

من خداع الأوهام تحولوا الى حياة روحية ؟ لقد فعلوا ذلك في بعض الأحيان .
اذ حدث في جميع الأزمان أن كثيرا من رجال البلاط والجنود ختموا حياتهم بنهب
هذه الدنيا . على أنهم في أحيان أكثر قنعوا بأن يلتمسوا في جهات أخرى
الحياة الرفيعة التي أخفتت الفروسية دون منحهم اياها . فمئذ أيام المصور
العتيقة كان يقدم للناس وعد بسعادة دنيوية يعثر عليها في الحياة الريفية .
فهنا بدا السلام الحق قريبا داني البلوغ بغير كفاح وانما بمجرد الفرار البسيط .
ومنا كان ملاذ حصين يقى من انحداد والكراهية ومن باطل غرور مراتب الشرف
والرفعة ومن الترف الظالم الجائر والحرب القاسية .

ورث أدب المصور الوسطى عن المؤلفين الكلاسيكيين فكرة (تيمة) اطراء
الحياة البسيطة ، وهو ما يمكن تسميته بالناحية السلبية للمعاطفة الروحية
الريفية البوكلية . فهنا نجد حياة البلاط والادعاء الأرستقراطي يرفضان
كلاهما . ايشارا للعزلة والعمل والدراسة عليهما . وقد وجدت هذه الفكرة في
القرن الرابع عشر ، لسانا في فرنسا يعبر عنها التعبير الطرازي في كتاب « قول
فرانك جونتبيه » Le Dit de Franc Gontier « من تأليف فيليب ده فيتري ،
اسقف موه Meaux ، وهو موسيقار وشاعر وصديق لبتراوك .

تحت الأوراق الخضراء وعلى العشب البهيح

وبالقرب من غدير صاخب ونبع صاف

وجدت لوحا قد خُف حمله .

وهناك تناول جونتبيه طعامه مع الدام (السيدة) هيلين

من الجبن الطازج واللبن والقشدة والزبد المجبن

واللبن الرائب والتفاح والبننق والبرقوق والكمثرى

والثوم والبصل والكراث المخروط

فوق قشفة خبز سمراء مع ملح خشن لزيادة الاقبال على الشراب .

وبعد تناول الوجبة تبادلوا القبلات « في كل من الفم والأنف » فالتقى اللين
انطرى بالشعر الأشعث « ثم ينطلق جونتبيه ليقطع شجرة . بينما تذهب هيلين
لتقوم بالفسيل :

سمعت جونتبيه أثناء قطعه شجرته

يشكر الله على حياته الآمنة

قال : « لست أدري ما أعمدة الرخام .

ولا ما القربوس اللامع ، ولا الجدران المزخرفة بالتصاوير ،

ولست أخشى خيانة مستترة

وراء مظاهر براءة ولا أنى سأتعرض لمن يدس لى السم

فى كأس من ذهب • ولست أحسر رأسى (أرفع قبعتى)

أمام طاغية • ولا أثنى ركبتى له أجلا •

ولا تردنى عصا أى حاجب أبدا •

• فان جشعا أو مطمعة أو فسوقا لا يفرينى (الى البلاط .)

• ويمسك بى الكد فى العمل فى حرية مفرحة •

• وانى لأحب هيلين مخلصا • وتحبنى حبا أكيدا •

• وحسبنا ذلك • ولسنا نخاف القبر • •

ثم قلت : « وا أسفاه ! ان مولى (: عبدا) فى البلاط لا يساوى قلامة
ظفر •

• فأما فرانك جونتيه فيساوى جوهرة حقيقية مرتصعة فى الذهب •

وانا لنلاحظ كيف تم هنا فعلا اقتران « موتيف » الحياة البسيطة بمثيله
موتيف الحب الطبيعى •

وظلت قصيدة فيليب ده فيترى تعد عند الأجيال التالية التعبير الممتاز عن
العاطفة الرعوية الريفية (البوكولية) وعن السعادة التى تتسولد من الأمن
والاستقلال فى الرزق • وقلة الطعام والصحة • والعمل النافع الثمر والحب
الزوجى • دون أية تعقيدات •

وقد حاكاه يوستاش ديشسان بعدد من قصائد البلاد • ترسم احداها
نموذجها المحتذى أدق ترسم •

بينما أنا عائد من بلاط عاجل

أقمت فيه طويلا •

إذا بى فى أجمة قرب نبع

أجد روبلن الحر الطليق قد توجت هامته •

فبكاليل الزهور زين

رأسه ومريون محبوبته •••• الخ •

وقد وسع الموضوع عندما أضاف إليه اتهاما لحياة الفارس أو الجندى •

وليس هناك حال أسوأ من حال المقاتل . فانه يرتكب الخطايا السبع المميتة .
كفى يوم ، والجشع والخيلاء هما الأصل في الحرب !
منذ الآن سأأخذ

وضعا وسطا ولذا فاننى مصمم على
نبذ القتال والعيش من كد العمل ،
فخوض الحرب ان هو الا لعنة .
على انه ، على الجملة ، يكتفى بمدح حد الاعتدال :
كل ما أسأل الله ، أن يمنحني
أن أتمكن من خدمته والثناء عليه في هذه الدنيا ،
وأن أعيش لنفسي وسترتي أو صدرتي سليمة (غير ممزقة)
ويكون لى حصان يحمل أدوات عملي
وأن أستطيع ادارة مزرعتي .
بطريقة متوسطة ، في نعمة وفضل ، بغير حسد .
وبغير امتلاك ما يفيض كثيرا عن الحاجة وبغير استكفاف الناس خبزى .
وذلك أن هذا اليوم هو يوم آمن عيش أعيشه .
وطلب المجد أو الكسب لا يستتبع الا الشقاء ، فالفقير وحده هو
السعيد . فهو يعيش في هدوء ويعمر طويلا .
ان العامل الكادح وسائق العربة الفقير ،
يسيران في أسوأ بزة ، فثيابهما ممزقة وأحذيتهما بالية ،
وان أحدهما ، اذ يكدح يحس بالمتعة في عمله ،
ويتمه بمرح .

فاذا جاء الليل نام نوما عميقا ، ومن ثم فان مثل هذا القلب الرمى
يعيش حتى يرى أربعة ملوك ينتهون ومدة حكمهم تنقضى .
وقد أعجب الشاعر بصورة العامل الكادح الذى يعيش بعد أربعة ملوك
أيما أعجاب حتى اعاد استخدامها عدة مرات .

ويعتقد المسيو/جاستون رينو ، ناشر أعمال ديشان أن الأشعار المنظومة
على هذه النزعة ترجع كلها الى الفترة الأخيرة من حياة الشاعر ، عندما تعلم

اخيرا - وقد حرم من وظائفه ، وهجرة الناس وافهم بالياس ، كيف يفهم باطل
شئون البلاد . ولعل في هذا القول شيئا من الغلو ، اذ يخيل الينا أن هذه
القصائد انما هي بالاكثير تعبير عن عواطف ، متواضع عليها بدرجة ما ، وسارية
بين افراد الطبقة النبيلة ذاتها في غمار حياة البلاط .

ولقيت فكرة احتقار حياة رجل البلاط حظوة وتأييدا كبيرا عند جماعة
من العلماء ، الذين يؤذنون قرب نهاية القرن الرابع عشر بابتداء « حركة
الانسانيين » الفرنسية ، والذين كانت حلقتهم متصلة بحلقة زعماء المجتمع
الكبيرة للكنيسة . وقد كان بيير دايي D'Ailly مؤلفا لقصيدة تمد صنوا
مصاحبا لقصيدة فرانك جونتيه : وفيها يعيش الطاغية - على صورة مناقضة
للرفيقي السعيد - عيش عبد يملأ الخوف المستديم قلبه . وكانت « التيمة »
صالحة تماما لأن تعالج بأسلوب الرسائل . نهجا على طريقة بترارك . وحاول
جان ده مونتروي (De Montreuil) تجربة قدرته على ذلك النوع من الأسلوب ،
وكذلك فعل نيقولاس ده كليمانى ثلاث مرات متتالية . ووجه سكرتير لدوق
أورليان ، وهو امبروزده ميليس من ميلانو ، رسالة لاتينية الى جونتيه كول ،
وفيها يحاول احد رجال البلاط اقناع صديقه بعدم الدخول في خدمة البلاط .
وقد ترجمت هذه الرسالة الى الفرنسية وظهرت ترجمتها بين أعمال آلان شارتييه
تحت عنوان رجل البلاط Le Curial ثم عاد روبر جاجان بعد ذلك فأعاد
ترجمتها الى اللاتينية .

وعالج هذه التيمة بعد ذلك فوفاها حقها أو كاد شخص معين اسمه شارل
روشفور في قصيدة مجازية مسهبة الى حد الاملال بعنوان مساوى البلاط
L'Abuzé en Cour . وهى قصيدة نسبت فيما بعد الى الملك رينيه .
وانك لتجد جان مشينوه وهو لا يزال ينظم في قريب من نهاية القرن الخامس
عشر شعرا على النحو التالى :

أن البلاط لبحر ، تبحى منه

أمواج الكبرياء ، وصواعق الحسد .

ويثير الغضب الخصومات والاعتداءات

التى كثيرا ما تسبب غرق السفن

وفيه تلعب الخيانة دورها ،

فاسبح فى أى مكان آخر التماسا لما تشتهى من متعة .

ولم يفقد ذلك « المرتيف » القديم فى القرن السادس عشر ، شيئا من
نضارته .

وكانت تبارات الثناء على حياة الشظف والعمل الكادح فى الحقول غير

قائمة في معظم الحالات على مباحج البساطة والعمل في حد ذاتها ولا على الأمن والاستقلال في الرزق الذين خيل للناس أنهما (الشطظ والكدح) يضيفانها على أصحابهما ، إذ أن المضمون الايجابي لذلك المثل الأعلى هو التشوق الى الحب الطبيعي . فالرعى هو « القالب الرعى الشاعرى (Idylle) الذى يتخذه الفكر الفزلى . والحلم الرعى الريفى (البوكولى) - شأن حلم البطولة الذى يكمن عند قرارة فكرات الفروسية ، انما هو شئ أكثر قليلا من ضرب (Genre) أدبى . انه حنين الى اصلاح الحياة ذاتها . فهو لا يقف عند حد وصف حياة الرعاة بما حوت من متع بريئة وطبيعية . ويريد الناس أن يحاكوه . فان لم يكن ذلك فى الحياة الواقعية ، فعلى الأقل فى أوهام لعبة رشيقة . لقد شعرت الاستقرار بالمثل من التصورات الواقعية للحب ، فالتصت لتلك التصورات دواء فى المثال الأعلى الرعى . وبدا الحب السهل الطاهر بين مباحج الطبيعة من نصيب أهل الريف كما بدا شكل السعادة الذى لديهم أنه هو الشكل الجدير بأن يحسدوا عليه حقا . وهنا يصبح الفن رقيق الأرض Villein طرازا مثاليا .

وكان الشكل العتيق للحياة الرعية الريفية (البوكولية) ما يزال يشبع تطلعات العصور الوسطى المضمحلة . ولا يحس أحد حاجة الى تصحيح الحرافة الرعية وفق حقائق الحياة الواقعية . فليس معنى التحمس الجديد للطبيعة وجود احساس عميق حقا بالواقع ، ولا حتى مجرد اعجاب صادق بالعمل ، وما ذلك التحمس الا محاولة لتزيين آداب المجامعة الكيسة بباقات من الزهور الصناعية . هي القيام بلعبة الراعى والراعية مثلما لعب الناس لعبة لانسيولوت وجينيفر .

ولو نظرنا الى « الرعية » الصغيرة (Pastourelle) وهى القصيدة القصيرة التى تروى المغامرة السهلة للفارس مع الفتاة الريفية ، لوجدنا الخيال الرعى فيها ما يزال على اتصال بالواقع . على أن الرعى الحق من القوالب . يظن فيه المحب أو الشاعر نفسه راغيا أيضا . وتنقطع كل صلة بالواقع وتنقل الأشياء جميعا الى منطقة برية جميلة يغمرها ضياء الشمس ويتردد فى أرجائها تغريد الطيور والعزف على النايات (صفارات الغاب) فى جو يتخذ فيه . حتى الحزن نفسه ، نفحة حلوة مستملحة . ويظل الراعى الوفى المخلص يماثل الفارس الوفى المخلص ولكن على أوثق وجه . وذلك لاجرم ، هو الحب البلاطى الأرستقراطى وان صور ❖ على مفتاح آخر .

والخيال الرعى ، مهما بلغ من الاصطناع ، كان ينزع مع ذلك الى دفع الروح المحبة الى الاتصال بالطبيعة وما فيها من محاسن . وكان الضرب الرعى

❖ التصوير فى الموسيقى : هو نقل سلم أحد المقامات الى مكان آخر مع الاحتفاظ بأبعاده الأساسية كتلك واست على النوا . (المترجم) .

مدرسه تعلم الناس فيها ادراكا ارفع ومحبة اقوى نحو الطبيعة . وكان التعبير الأدبي عن العائفة نحو الطبيعة نتاجا ثانويا للرعى . فيتطور رويدا رويدا الوصف المحب للمناظر الطبيعية والحياة الريفية ، منبثقا عن الكلمات البسيطة المعبرة عن الجدل بالانتراح المتولدة من ضياء الشمس والظل والطيور والأزهار . وأن مقطوعة شعرية مثل « حديث الرعى Le Dit de la Pastoure لكريستين ده بيزان لتؤذن بالانتقال من « الرعى » الى ضرب جديد .

فإن القصيد الرعى الشاعرى البوكولى Bucolic idyll ، قدم نفسه عند ذاك بوصفه طرازا جديدا للتسلية الأرستقراطية فى البلاط ، أى بوصفه ملحقا للفروسية ، وهو الواقع فعلا . وما كاد الناس يتلقونه على هذا الوجه حتى يصبح قناعا آخر لحياتهم . وإذا بالمحاكاة الساخرة « للرعى » تقوم ، قام كل أنواع التسلية ، ويختلط مجالا الخيال الرعى والرومانتيكية الفرسانية بعضها ببعض . فتعقد منازل البرجاس فى صورة محاورة شعرية للرعاة (الكلوكة Eclogue) وذلك مثل « مناقفات السلاح للرعية » (Pas d'armes de la bergère) للملك رينيه . وأن هذه الصور الرعية المقلدة ، وأن لم تخدع تبدو على الاقلى أنها كانت تعد ذات أهمية . وما يدونه شاستيلان بين « عجائب العالم » اشارته الى قيام الملك رينيه بلعبة الراعى .

رأيت ملكا لصقلية

يتحول راعيا

وزوجته اللطيفة

تمارس الحرفة نفسها .

وقد حملا جراب الراعى ،

وعصاه وقبعته ،

وسكنا المرج .

قرب قطيعهما .

وفى مناسبة أخرى ، اضطر الخيال الرعى أن يقدم من لدنه شكلا أدبيا للقصيد الهجائى (الساتير) السياسى . ومن العسير علينا أن نتصور انتاجا أعجب من القصيدة « الرعية » (Pastorale) ، وهى قصيدة بالغة الطول ألّفها متحزب لبرجنديا راح متنكرا فى هذا الثوب الجميل . يروى قصة مصرع لويس دورليان بقصد تبرئة جان غير الهيباب والتنقيص عن حقه على آل أورليان . فالدوقان المتعاديان اللذان يمثلهما تريستيفر وليونييه ، فى بيئة من الرقصات الريفية وزينات الزهور ، واذ يقوم تريستيفر (أورليان) بسلب ما للرعاة من ضأن وجبن وتفاخ وبندق ، واغتصاب شبابات الراعى وأجراسه وجلاجله ، واذ

ينهددهم بمصباح الضخمة ، وحتى معركة اجتکور نفسها ، توصف منكرة في ثياب
لويس دورليان ، بقصد تبرئة جان غير الهياب والتنفيس عن حقه على آل أورليان .
لولا أننا نتذكر أن أريوستو يستخدم هذا الأسلوب نفسه لتبرئة نصيره ومولاه
الكاردينال ديست d'Este ، الذي لم يكده يكون أقل اجراما من جان غسير
الهياب .

وقلما خلا مهرجان أرستقراطي للبلاط من العنصر الرعوى . وقد وفقوا
بينه بصورة تدعو الى الاعجاب ، وبين كل من الحفلات التنكرية والمجازيات
السياسية . وهنا تم تلاحم بين التصور الرعوى الريفى البوكولى وبين تصور آخر
مصدره الكتاب المقدس ، حيث يرمز الراعى وغنمه الى الأمير وشعبه ، وتشبه
واجبات الحاكم بواجبات الراعى . ويتغنى ميشينوه على الوجه التالى :

مولاي ! انك راعى الله ،

فاحرس حيواناته بولا ،

وقدم الى الحقل أو البستان ،

ولكن لا تفقدكم بأية حال .

وستلقى أحسن الجزاء على تمبك .

فى احسان حراستهم ، فان لم تفعل

فانك تكون تلقيت هذا الاسم فى ساعة سو .

وطبيعى أن هذه الفكرات ، وقد أتخذت بالفعل صورة فى مسرحية
ممامة Mummery تشحت بالمظهر الخارجى للرعى بمعنى الحق . ففي
حفلات زواج شارل الجسور ومرجريت من يورك بمدينة بروج فى ١٤٦٨ مجد
فاصل ترفيهى أميرات العصور الخوالى بوصفهن « راعيات نبيلات » كن فيما مضى
من الزمان يرعن ويحرسن غنم الولايات الموجودة فى هذه الديار . وحدث فى
فلانسين فى عام ١٤٩٣ ، أن صور انتعاش البلاد بعد ما جرت عليها الحرب
من دمار وويلات فى صورة رعوية ضافية ، واحتفظ الناس حتى فى الحرب
نفسها باللعبة الرعوية . فقد سميت مدافع الهاون قاذفات الأحجار التابعة لدوق
برجنديا أمام مدينة جرانسون باسم « الراعى والراعية » . وينزل فيليب ده
رافستين الميدان مع أربعة وعشرين نبيلًا ، وكلهم مرتد ثياب الرعاة ويحمل جراب
الراعى وعصاه المعقوفة .

وكما فعلت « قصة الوردة » فى الماضى ، بسبب تناقضها والمثقال
المغروسى فكذلك فعل المثال البوكولى بدوره ، حيث تسبب فى نشوب خلاف
رشيق . وقد ظهرت فكرة (تيمة) فرانك جونتييه فى عدة أشكال مختلفة وأعلن

كل انسان انه كان يتخسر على غذاء من الجبن والتفاح والبصل والخبز الأسمر
وانشاء القراح . وعلى عمل الحطاب قاطع الأخشاب بما حوى من حرية وقلة
اهتمام . ولكن الحيسة الأرستقراطية كانت لا تزال تبدو أبعد ما تكون عن
تلك الفكرة . وكان المتشككون على بينة قامة من الزيف المتأصل في المثل الأعلى
المتكلف . وكشف فيون عنه اللثام . ففي الرد على فرانك جونتيهه .

Les contredits de Franc Gontier عارض شخصية الريفي المتخذ مثلا أعلى وجهه
الورود ، الكاهن السمين ، الخالي من الهموم ، الذي يذوق الخمور الطيبة ومسرات
الحب في غرفة مريحة مزودة بموقدة كبيرة وفراش وثير . وشتان بين هذا وبين
الخبز الأسمر وماء فرانك جونتيهه القراح ؟!! .

ان جميع الطيور ما بين هنا الى بابل

مع مثل هذا النوع من الطعام ، يوما واحدا

لن تسد رمقى ، و حتى الى صباح واحد .

رؤيا الموت

لم تركز أية حقبة أخرى على فكرة الموت بقدر كبير مثلما أولته لها العصور الوسطى اللافظة آخر أنفاسها . حقا ان صوتا صرمديا ينادى بحتمية الموت وتذكره (Memento Mori) يتردد فى الأسـماع طوال الحياة كلها . ويوجه ديفيس الكرتوسى فى « دليل حياة النبلاء » Directory of the Life of Nobles النصيح اليهم : وينبغى له عندما يأتى الى الفراش ليلا أن يتفكر كيف أنه كما يرقد الآن بنفسه . فسرعان ما ستمتد أيد غريبة الى جسمه فترقده فى قبره . وأصرت الديانات فى الأزمنة الحالية . أيضا على ضرورة التفكير المستديم فى الموت . ولكن الرسائل التقية التى خلفتها تلك العصور . لم تبلغ الا أيدي من أداروا ظهورهم فعلا للعالم . ومنذ القرن الثالث عشر . جعل التبشير بين العامة على يد هيئات الرهبان المتسولين Mendiant orders النصيحة الأبدية الداعية الى دوام تذكر الموت . تتضخم وتصبح نشيدا قائما لكورس يدوى صدها فى كل أرجاء العالم . وقبل ابتداء القرن الخامس عشر . أضيفت الى كلمات الواعظ وسيلة جديدة لبث الفكرة الرهيبة فى جميع العقول . هى الكتابة المحفورة فى الأخشاب المعروفة لجميع . والحق انه لم يكن فى وسع وسيلتى التعبير هاتين : - وهما المواعظ والكتابات المحفورة فى الأخشاب . وكلاهما يخاطب الجماهير ويقتصر على تأثيرات فجأة . تمثيل الموت الا فى صورة بسيطة وأخاذة . وقد كثف جميع ما قام به رهبان الزمان الخالى من تأملات فى الموت وأصبح مركزا فى صورة بدائية جدا . على أن هذه الصورة القوية . التى ظلت تطبع على الدوام فى جميع العقول . لم تكد تتمثل أكثر من عنصرا واحدا من العدد الكبير المحدد

من الأفكار المتصلة بالموت ، واعنى بذلك معنى قابلية الهلاك الموجودة في طبيعة الأشياء جميعا . ولقد يبدو للمرء أحيانا كأنما روح العصور الوسطى المضمحلة لم تنجح الا في رؤية الموت على هذا الوجه .

وكانت الشكوى المتواصلة بلا نهاية من تفاهة كل ما في الأرض من مجد تغنى في الحان غديدة . وربما أمكن هنا التمييز بين ثلاثة موضوعات . فاما الموضوع الأول فيعبر عنه هذا السؤال : أين يوجد الآن كل من ملأوا العالم بأبهامهم ؟ ويركز الموضوع الثاني على الحسن البشرى وقد دب اليه البلى . والثالث هو رقصة الموت : اذ يجرجر الموت معه أناسا من جميع الأحوال والأعمار .

ولو قارنا بين الموضوع الأول والموضوعين الآخرين ، لتجلى أنه ليس الا أنه رشيقة رثائية حزينة . فبعد أن تشكل ذلك الموضوع في الشعر اليوناني القديم ، تبناه آباء الكنيسة الأول . وانتشر في أدب العالم المسيحي بأسره ، كما انتشر في أدب عالم الاسلام أيضا . وعمد الشاعر الانجليزى بايرون أيضا الى استخدامه في عمله الرائع « دون جوان » . وأقبلت العصور الوسطى على رعايته بولع خاص . فنحن نجده في الأوزان الشعرية الثقيلة لشعر رجال القرون الثاني عشر الواسع الاطلاع :

أين مجدك الآن يا بابل ؟ أين الآن الرهيب

نبوخذ نصر وأين دارا ذو البأس الشديد وقورش الذائع الصيت ؟

أين الآن ريجولوس ؟ أو أين رومولوس أو أين ريموس ؟

ان ربحانة العصور الخوالي ان هي الا اسم ، ولا يتبقى لنا الا مجرد الأسماء .

ولا يزال الشعر الفرنسيسكى في القرن الثالث عشر ، (ان لم تكن الأبيات التالية ترجع الى عصر أقدم) يحتفظ بصمدى لهذه التفاعيل الشعرية السداسية :

قل أين سليمان ، الذى كان فاخرا مجيدا في يوم من الأيام .

أو شمشون ، أين هو ، ذلك الرئيس الذى لا يقهر .

وأين أبشليم الجميل ذو الوجه الرائع .

وأين يوناثان الحلو ، المحبوب البالغ اللطف ؟

ونظم ديشان أربعة على الأقل من قصائد البلاد حول هذا الموضوع . واستنفذه جيرسن في موعظة له ، وكذلك فعل دنييس الكرتوسى في رسالته عن الأشياء الأربعة الأخيرة للإنسان
Dequatour hominum novissimis

وشلستلان في قصيدة طويلة عنوانها : « خطوة الموت Le Pas de la Mort » ونظم أوليفيه ده لامارش حوله في قصيدة زينة النساء وانتصارهن P'arement et triomphe des Dames مرثية لوعة يتحسر فيها على جميع الأميرات اللاتي متبنين في زمانه . على أن فيون . يعطيه نبرة جديدة من الرقة والخنان في قصيدة « بالادسيديات الأزمان الخوالي » (Ballade des Dames du Temps de jadis) التي جعل لها الترجيعة التالية قرارا :

ولكن أين ثلوج الرمن الغابر ؟

ثم يعود فينشر في الموتيف لمسات التهكم في « قصيدة بالاد النبلاء » (Ballad of the Lords) باضافته الى مجموعة الملوك والبابوات والأمراء في زمانه ، الكلمات التالية :

وا أسفاه ! وكذا ملك إسبانيا الطيب ،

الذي لا أعرف اسمه .

ورغم هذا ، فإن ما يحيط بالتذكر من حزن ، وكذا فكرة الضعف والتفاهة في حد ذاتها ، لا تشبع الحاجة الى التعبير ، في غف ، عن الرعدة التي يسببها الموت . وتطالب روح العصور الوسطى للجسم القابل للفناء بتجسيده ملموسة أكثر ، هي الرمة المتعفنة .

وقد ركز التأمل الزمدي في جميع العصور على التراب والدود . وظلت الرسائل التي تكتب عن احتقار الدنيا ، تستثير منذ أيام بعيدة ، كل مشاعر الرعب من التجيف الرميم . على أن الفن التصويري لم يتلقت ذاك الموتيف بدوره الا قرب نهاية القرن الرابع عشر . وكانت معالجة التفاصيل المرعية للتحلل الرمي ، تحتاج الى قوة واقعية في التعبير ، لم يصل اليها فنا التصوير والنحت الا حوالي عام ١٤٠٠ . وفي الحين نفسه انتشر الموتيف من الادب الكنسي (الاكليروسي) الى الشعبي . وظلت نقوش القبور الى عهد متوغل في القرن السادس عشر تحلى بصور بشعة تمثل جثة عارية يبيدين مطبقتين متوترتين ، وقدمين مشدودتين وفم وأمعاء تكاد تتحرك من الدود . اذ كان خيال تلك الأزمان يلتذ بهذه المرعبات بغير القاء نظرة الى مرحلة واحدة تتلو هذه ، لتبين كيف أن التعفن يفتي بدوره ، وأن الزهور تنمو في مكانه .

وان فكرة ترتبط بمثل تلك القوة بالناحية الدنيوية للموت ، لفكرة لا يكاد يمكن أن توصف بالتقوى الحقة . وانما ذلك يبدو كأنما هو ضرب من رد الفعل التشنجي على حسية شهوانية مفرطة . والحق أن هؤلاء المبشرين باحتقار العالم ، حين يكشفون أمام الأنظار ألوان المرعبات التي تنتظر كل جمال بشري والتي تكمن بالفعل تحت سطح المفاتن الجثمانية ، انما يمبرون عن عاطفة مادية (Materialistic) جدا مؤداها أن الجمال كله والسعادة كلها لتواف حبة

• لأنها ، أشياء لابد من أن تنتهى عاجلا • على أن التخلّي والاعراض عن الدنيا ،
القائم على الاشتمزاز لا يصدر عن الحكمة المسيحية •

ومما هو جدير بالملاحظة أن النصائح المنطوية على التقوى والداعية الى
التفكير في الموت والنصائح الدنيوية الدنسة للاستمتاع بالشباب الى أقصى حد
تكاد تلتقي بعضها مع بعض • وهناك صورة في دير سيلستين بمدينة أفنيون ،
(وقد دمرت هذه الصورة) ، تنسبها الروايات التاريخية الى منشى الدير نفسه
وهو الملك رينيه ، وهى تمثل جسم امرأة ميتة • تقف ملفوفة فى اكفائها • وقد
صفف شعرها والدود يقرض أمعائها • وهذا نص السطور الأولى فى النقوش
المكتوبة أسفل الصورة :

كنت ذات يوم أجمل النساء جميعا ،
ولكنى أصبحت بالموت على هذه الحال ،
وكان جسمى جميلا ، بالغ النضرة والنعومة •
فأما الآن فقد تحول كله الى رفات •
وكان جسمى متعة للناظرين معنأ فى الحسن *
واعتدت أكثر الوقت أن البس ثياب الحرير •
فأما الآن فيجب بحق أن أكون عارية تماما •
وكنت ارتدى الفراء الأشهب والأبيض •
وكنت أعيش فى قصر عظيم كما اشتبهت •
فأما الآن فانى أسكن هذا التعش الصغير •
وكانت غرفتى محلاة بالاستار الجدارية المزركشة •
فأما الآن فتحيط بقبرى خيوط العنكبوت •

وهنا لا تزال التذكرة « بجمعية الموت » مسيطرة • وهى تنزع ، على نحو
غير مدرك ، الى التحول الى الشكوى الدنيوية البهجة للمرأة التى ترى مفاتها
تدبّل ، كما يتجلى من الأسطر التالية المأخوذة من قصيدة « زينة النساء »
وانتصارهن ، تأليف أوليفييه ده لامارش :

هذه النظرات الحلوة • هذه العيون التى خلقت للمسرة ،
تذكرى جيدا ! فأنها ستفقد بريقها ،
والأنف والأهداب وذلك الفم الفصيح
سيفنيها البلى ••

* يبدو أن هناك سطرين ناقصين بعد السطر الخامس والثامن (المؤلف) •

فان أنت عشت عمرك الطبيعي ،
الذى ، ستون سنة فيه قدر كبير ،
تحول جمالك الى قبح ودماة ،
وصحتك الى سقم مستمر ،
ولن تكونى الا فى الطريق المنحدر الى هنا فى أسفل .
فان كانت لك بنت ، صرت ظلا لها ،
فهى ستكون موضع الطلب والتمنى ،
بينما الأم يهجرها الجميع .

وتوارى كل هدف تقى دينى واختفى من قصائد بالادفيون ، حيث تعينه
البغى المجهوز « La belle heaulmière » ، الى الذاكرة جمالها الذى كان لا
يقارم فى سابق الأيام وتستشعر الحزن العميق على اضمحلاله الحزين :

ماذا جرى لهذا الجبين الصقيل ،
والشعر الأشقر والأهداب المقوسة .
وللمسافة الكبيرة التى تفصل بين العينين والنظرات الحلوة
التي التقطت بها أشد النظرات خفاء ،
وذلك الأنف الجميل المستقيم الذى لا هو بالكبير ولا هو بالصغير
وهاتان الأذنان الصغيرتان القريبتان من الرأس ،
وذلك الذقن بطابع حسنه ، والوجه المشرق الوسيم ،
وهاتان الشفتان الجميلتان اللذيزتان ؟ ...
الجبين تفضن والشعر شاب ،
والأهداب سقطت ، والعينان انطفا بريقهما ...

ويتجلى فى أشكال أخرى ذلك المعجز عن تخليص النفس من التعلق بأهداب
المادة . وهناك نتيجة لنفس هذا الاحساس نجدها فى الأهمية المسرفة التى تنسب
فى العصور الوسطى الى موضوع أن أجساد قديسين معينين لم تمتد اليها يد
البلى مطلقا . مثل جسد القديسة روز من فيتربرو . وعلى هذا الاعتبار ، كان «رفع»
جسد العذراء المباركة الذى يعفى جسمها من البلى الدنيوى يعد من أغلى وأثمن
النعم جميعا . وجرت فى حالات كثيرة محاولات لتأخير التحلل . فان قسرات
زوجة جثة « بيير ده لوكسمبرج » طليت بالطلاء للاحتفاظ بها سليمة حتى يتم
الدفن . وتم الاحتفاظ بجسم هرطيق من طائفة التورلوبان (Turlupine)
وقد مات فى السجن ، قبل تنفيذ الحكم فيه ، بدسه فى الجير مدة أسبوعين ،
حتى يتم احراقه فى وقت واحد مع امرأة هرطيقة حية .

وتولدت من الأهمية المتصلة بدفن المرء في وطنه عادات وممارسات ، اضطرت الكنيسة الى تحريمها تحريماً باتاً بوصفها مناقضة للديانة المسيحية . ففي أثناء القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كان الأمير أو النبيل ، اذا مات بعيداً عن وطنه ، يقطع جسده في كثير من الأحيان ويفلى على النار لاستخراج العظام منه لترسل في صندوق الى الوطن ، بينما يدفن باقى الجسم . حيث مات مع عدم حرمانه من المراسم الدينية . وكم من امبراطور وأمير وأسقف مرت به هذه العملية العجيبة . فحرم ذلك البابا يونيفاس الثامن ، باعتباره عملية اىذاء جسمى سيئة تنطوى على وحشية بشعة . يمارسها بعض المؤمنين بطريقة مرعبة وبغير أدنى رعاية للمشاعر . ومع ذلك فان خلفاء منحوا في بعض الأحيان تحلات من ذلك الأمر . وحظى بهذا الامتياز عدد من الانجليز الذين لقوا مصرعهم بفرنسا أثناء حرب « المئة عام » نذكر منهم ادوارد دوق يورك وايرل سافولك ، اللذين ماتا في أجنكور ، وهنرى الخامس نفسه ووليم جلاسديل الذى هلك في أورليان ساعة تخليصها ، وكذا ابن أخ للسيرجون فاستولف وغيرهم .

ويمكن تلخيص رؤيا الموت بأكملها عند نهاية العصور الوسطى بكلمة ما قابر ، *Macabre* . * بمعناها الحديث أى « رهبة الموت » واتخاذ الموت موضوعاً مشتركاً على تصوير تشخيصى له . ويديهى أن هذا المعنى هو نتيجة لعملية طويلة . ولكن العاطفة التى تحملها الكلمة والدالة على شئ رهيب وقابض المصدر . هى بالضبط مفهوم الموت الذى نشأ أثناء القرون الأخيرة من العصور الوسطى . وظهرت هذه الكلمة العجيبة فى اللغة الفرنسية فى القرن الرابع عشر هكذا *Macabré* . كما أنها مهما يكن أصلها وتاريخها ظهرت فى تلك اللغة كاسم علم . وهناك بيت من الشعر للشاعر جان لوفيفر ، ونصه : « اتخذت من رهبة الموت رقصة » وهو بيت قد يرجع الى عام ١٣٧٦ ، ويمكن أن يعد لدينا شهادة ميلاد للكلمة .

واتخذ تصور الموت قرب عام ١٤٠٠ فى الفن والأدب هيئة شعبية وخيالية عجيبة . فأضيفت رعدة جديدة وقوية الى الوجد العظيم البدائى من الموت . وعلى ذلك فان رؤيا « رهبة الموت » (*Macabre*) نشأت فى الأنفس من داخل الطبقة السيكولوجية العميقة للخوف . ولم يلبث الفكر الدينى أن حولها الى وسيلة للنصح الخلقى . وهى بهذه الصورة تعد فكرة ثقافية كبيرة ، حتى جاء اليوم الذى أصبحت فيه بدورها فكرة عتقة مهجورة ، لا تزال بقاياها متخلقة فى كتابات شواهد القبور وفى رموزها بمدافن القرى .

وتشكل فكرة « رقصة الموت » النقطة المركزية لمجموعة كاملة من التصورات

* وللكلمة أصل فى الميراثية معناه حمار القبور ولعل لها علاقة بلفظة مقابر العربية

(المشرع)

المترابطة ، ويرجع مالها من اسبقية الى موتيف الرجال الموتى الثلاثة والأحياء الثلاثة « الذى يوجد فى الأدب الفرنسى ابتداء من القرن الثالث عشر فصاعدا . فان ثلاثة من النبلاء الشباب يلتقون على غير انتظار بثلاثة رجال موتى لهم منظر بشع ، ينبئونهم بما كان لهم من عظمة سابقة ويحذرونهم من نهايتهم القريبة . وسرعان ما استولى الفن على هذه الفكرة الموحية . ولا نزال نستطيع رؤيتها الى اليوم فى اللوحات الجدارية الجصية Frescoes الأخاذة المصورة على مقابر الكامبو سانتو Campo Santo فى بيزا . ومما مثل هذا الموضوع نفسه ، نحائث المدخل المسقوف لكنيسة الانوسانت بباريس ، التى أمر دوق برى Berry بنحتها فى ١٤٠٨ وان لم تبق منها الآن باقية . ونشرتها المنمنمات المصورة والنقوش (الرواسم) الخشبية (الحفر على الأخشاب) فى أقصى الأرض وأدناها .

وتربط فكرة (تيمة) الرجال الموتى الثلاثة والأحياء الثلاثة « بين الموتيف المرعب للتعفن الرمي وبين زميله موتيف « رقصة الموت » . ويبدو أن هذه الفكرة ايضا نشأت فى فرنسا ولكننا لا ندرى هل التمثيل التصويرى هو السابق للمشهدى المسرحى Scenic Representation أم العكس . ولم تستطع نظرية (Thesis) المسيو اميل مال ، التى كان الناس يذهبون بمقتضاها فى العادة الى الظن بأن الموتيمات النحتية والتصويرية فى القرن الخامس عشر مشتقة من تمثيلات درامية ، أن تصمد فى مكانها ازاء الفحص الناقد الدقيق . على أنه وجب علينا أن نستثنى من هذه القاعدة « رقصة الموت » . ومهما يكن من شيء فان « رقصة الموتى » مثلت مشهدا وكذلك صورت بالدهان ونقشت بالحفر . فامر دوق برجنديا بتمثيلها فى سرايه الريفى بمدينة بروج عام ١٤٤٩ . فلو أمكننا أن نكون فكرة عن التأثير الذى تنتجه رقصة كهذه ، والأنوار الخافتة والظلال المبهمة تنزلق على الشخصوى المتحركة . فلا شك أننا سنكون أقدر على فهم الهلع الذى يبعثه الموضوع فى النفوس ، أكثر منا بمساعدة صور جيوه مارشان أو هولبين .

هذا وان (الرواسم الخشبية) المحفورة (Woodcuts) التى زين بواسطها المطبعى الباريسى جيوه مارشان ، الطبعة الأولى من « رقصة الموت Danse Macabre » فى ١٤٨٥ ، كانت فى أرجسح الاحتمالات منقولة عن أشهر رقصات الموت تلك المصورة صورا ملونة ، وأعنى بها ، تلك التى تغطى منذ ١٤٢٤ جدران الرواق المسقوف المحيط بمقبرة كنيسة الانوسانت بباريس . والمقاطع الشعرية التى طبعها مارشان هى نفسها المسطرة تحت تلك الصور الجدارية ، وربما رجعت حتى صدى الشعر المفقود للشاعر جان لوفيفر ، الذى يلوح أنه بدوره يحتذى نموذجا لاتينيا أقدم . ولا تستطيع « الرواسم الخشبية » لعام ١٤٨٥ أن تعطينا الا انطباعا ضعيفا عن تصاوير كنيسة « الانوسانت » ، وهى ليست مستنسخات دقيقة لهذه التصاوير ، كما تشهد بذلك الملابس وأزيائها .

ولكى يحصل المرء على فكرة عن تأثير هذه الصور الجدارية البصية (الفرسكوهات) ، فالأحرى به أن ينظر الى التصاوير الجدارية بكنيسة لاشيرزديوه ، حيث تؤدي حالة العمل الناقصة الى زيادة قوة التأثير الشعبي .

والشخص الراقص ، الذي نراه يعود أربعين مرة ليأخذ معه الحى ، لا يمثل الموت نفسه فى الأصل ، بل يمثل جثة : هى الانسان الحى الذى سيكون هذا مصيره عما قريب . والراقص فى المقاطع الشعرية يسمى « بالرجل الميت » او « المرأة الميتة » . فهى رقصة للموتى وليس « للموت » وقد أظهرت أبحاث المنسبو جلدعون هويه أن من المحتمل أن ذلك الموضوع البدائي كان رقصة دائرية لقوم موتى بحثوا من قبورهم ، وهى فكرة أحياء جوته فى كتابه « توتنتانز (Totentanz) » فاما ذلك الراقص الذى لا يكل فهو الرجل الحى عينه فى صورته المستقبلية ، فهو نسخة مفزعة من شخصه . قال المرأى المفزع لكل «شاهد» « انه انت نفسك » . ولا يتحول شخص الراقص الكبير ، أى شخص النجثة الجوفاء الجسم والمجردة من اللحم ، الى هيكل عظمى ، الا قرب نهاية القرن ، عندما قام هولبين برسمه على تلك الشاكلة . فالموت بشخصه قد حل آنذاك محل الرجل الميت الفرد .

وبينما كانت « رقصة الموت » تذكر المشاهدين بتفاهة الأشياء الدنيوية وباطليها ، فانها كانت تبشر فى الحين نفسه بالمساواة الاجتماعية . على ما تفهمها العصور الوسطى ، حيث يسوى الموت بين مختلف المراتب والمناصب والمهن . وفى البداية كان الرجال وحدهم هم الذين يظهرون فى الصورة . على أن نجاح كتاب جيرو أوحى مع ذلك بفكرة « رقصة موت » « Dance macabre » للنساء . وكتب مارتياى دوفرني الأشعار اللازمة ، ولكن فنانا مجهولا ، لا يرقى الى مستوى مثاله المحتذى ، أتم الصور بأن أضاف اليها مجموعة من الشخصيات النسائية ، تجرهن جثة . وعندئذ كان من المستحيل تعداد أربعين مرتبة ومهنة للنساء . فبعد الملكة ورئيسة الدير ، والراهبة والبياعة والمرضة وعدد آخر قليل من المراتب والمهن ، صار من الضروري اللجوء الى الحالات المختلفة لحياة النساء : العذراء والعشوقة والعروس ، والمرأة المتزوجة حديثا والمرأة ذات الطفل . وهنا تعود الى الظهور النغمة الحسية الشهوانية التى أشرنا اليها آنفا . وفى أثناء التفجع على تفاهة حياة النساء ، لا يزال موضوع قصر مدة الأفراح هو الذى يسبب الأسى ، ويمتزج بالنغمة الجادة الوقور « لحتمية الموت » ، التأسف على الجبال الضائع .

وليس ثمة شيء أوضح فى الكشف عن الخوف المفرط من الموت الذى أحسه الناس فى العصور الوسطى ، من الاعتقاد الشعبي ، الواسع الانتشار آنذاك ، والذي يقول بأن لعازر عاد بعد اقامته من الموت ، فعاش فى شقاء ورعب مقيم ، لأنه سيضطر مرة ثانية الى المرور من بوابة الموت . فاذا كان لدى البر

التقى مثل هذا القدر من المخاوف فأنى للخاطيء أن يهتدى من روح نفسه ؟ واذن
فأى موتيف أشد وخزا مؤلما من تذكر سكرات الموت ؟ وظهر ذلك الخوف فى
شكلين تقليديين : « فن معاناة الموت » وكذا « الأشياء الأربعة الأخيرة » ،
« Ars moriendi » and the « Quatuor hominum novissima » أى الخبرات
الأربعة الأخيرة التى تنتظر الإنسان والتى كان الموت أولها . وقد ذاع هذان
الموضوعان ذيوعا كبيرا فى القرن الخامس عشر بفضل المطبعة والصور المطبوعة
عن الكليشيهات المحفورة . وكان « فن معاناة الموت » وكذا « الأشياء الأربعة
الأخيرة » يشملان وصفا لسكرات الموت ، يمكن أن نميز فيه بسهولة نموذجاً
يزودنا به الأدب الكنسى فى القرون السالفة .

وجمع شاستلان فى قصيدة مطولة أسماها « خطوة الموت » (Le Pas de la Mort) هذه الموتيفات السابقة جميعاً . فهو يقدم على التعاقب صورة التعفن -
والتفجع : أين عظماء الناس فى هذه الأرض ؟ - وخلاصة لرقصة موت - ثم فن
معاناة الموت - ونظراً لفرط اسهابه وثقله ، يحتاج الى العدد الجم من الأبيات
الشعرية للتعبير عما يقدمه فيون فى نصف مقطع شعرى . على أنا حين نوازن
بينهما نبتين نموذجهما المشترك . فان شاستلان يكتب :

ليس ثم طرف ولا شكل

لا تفوح منه رائحة التعفن .

وقبل ان تنطلق الروح الى الخارج

فان القلب الذى يريد أن ينفجر داخل الجسم

يرفع الصدر ويعلو به .

وهو يكاد يلامس العمود الفقرى .

والوجه شاحب وحائل .

والأعين مقشاة فى الرأس .

ويخونه القول

لان اللسان يلصق باللهاة

ويرتعد النبض وكذا فانه يلهث ...

... ..

وتتفكك أوصال العظام فى كل جانب .

وليس هناك وتر لا يتمدد حتى يتمزق .

فأما فيون فيعبر هكذا :

الموت يجعله يرتعد ويشحب ،

ويجعل الألف تنحنى والعروق تنتفخ .

والرقبة تتضخم ، واللحم يطرد ويلين ،
ويجعل المفاصل والأوتار تمتد وتنتفخ
وهنا يختلط الفكر الحسى ثانية بالصورة :
أيها الجسم الأنتوى البالغ اللين والطراء
والأملس الغض النفيس بغير حدود ،
هل تنتظرك هذه الشرور ؟

نعم ، والا وجب أن تذهب الى الجنة على قيد الحياة تماما .

وما من مكان آخر اجتمعت فيه جميع الصور النازعة الى اثاره الرعب
من الموت ، مثلما اجتمعت في مقبرة كنيسة الاينوسانت (الاطهار) في باريس .
وهناك كانت الروح الوسيطية ، المولمه بأن تهزها رعدة دينية ، تستطيع أن
تغم نفسها تماما بالرعب المخيف . ففوق جميع القديسين الآخرين ، كانت
ذكرى قداسة هذه البقعة واستشهادهم الدموى المحزن ، أليق ما يكون لاثارة
الرحمة الفجة التي كانت اثيرة لدى تلك الحقبة . وكان القرن الخامس عشر
يكرم « الاطهار المقدسين » (Holy Innocents) تكريما يفترون بتوقيع خاص
وقدم لويس الحادى عشر الى الكنيسة « جثة سليمة » لأحد هؤلاء الاطهار ،
موضوعة في ضريح من بلور . وفضلت المقبرة على كل المدافن الأخرى ، حتى
لقد ترامي الأمر بأسقف من أساقفة باريس أن أوصى بوضع قليل من ترابه مقبرة
الاطهار في قبره وذلك لعدم امكان دفنه هناك . وكان الفقراء والأغنياء يدفنون
بغير تمييز . ولكنهم لم يكونوا يبقون بها طويلا ، لانه بلغ من شدة التزامهم
على استخدام المقبرة ، اذ كان لعشرين أسقفية الحق في الدفن بها ، أن صار من
الضرورى ، لافساح مكان للموتى ، باستخراج العظام وبيع شواهد المقابر بعد
زمن وجيز جدا . وكان الاعتقاد الشائع أن الجسم البشرى يتحلل في هذه
التربة ويبل . حتى لا يبقى منه الا العظام ، في مدى تسعة أيام . وكانت الجماجم
والعظام تكس آكواما في مخازن للعظام مقامة على امتداد الأروقة المسقوفة التي
تحيط بأرض المقبرة من جهات ثلاث ، وتوضع ظاهرة للعيان بالآلاف ، لكي تعظ
الناس جميعا بعبارة المساواة . وقد أسهم النبيل بوكيكو وكثيرون غيره في بناء
هذه « المخازن الجميلة للعظام » . وتحت سقف الأروقة غرست رقصة الموت
على الأنظار صورها ومقاطعها الشعرية . ولم يكن هناك مكان اليق من هذا
بالصورة القردية القبيحة للموت الضاحك ضحكته البشعة والذي يجرمه البابا
والامبراطور والراهب والمهرج . وأمر دوق برى ، الذى شاء أن يدفن بها ،
بنقش « قصة : الرجال الموتى الثلاثة والرجال الأحياء الثلاثة » ، على مدخل
الكنيسة . وبعد قرن ، تم استكمال هذا العرض للرموز الجنائزية باقامة تمثال
ضخم للموت . يوجد الآن في متحف اللوفر ، وهو الأثر الباقي من الأمر كله .

ذلك هو المكان الذي كان الباريسيون يترددون عليه اثناء القرن الخامس عشر ، بوصفه مقابلا ونظيرا كنييا للبالية رويال * Palais Koyai في ١٧٨٩ حيث كان يلتقي العابثون والماجنون . فيوما بعد يوم ، كانت جماهير من الناس تمر تحت الأروقة وهم ينظرون الى الصور المرسومة ويقرأون الأشعار البسيطة المنقوشة التي تذكرهم بالنهاية المقترية . وعلى الرغم من عدم انقطاع الدفن هناك وتواصل استخراج ما في القبور فان المكان كان منقلب المتسكعين وملتقى المحبين . وأنشئت الدكاكين أمام مخازن العظام كما كانت المومسات تتسكن تحت الأروقة . ودفنت إحدى المتوحديات في جدار أحد جوانب الكنيسة . وكان الرهبان يقدمون اتي هناك لالقاء العظام كما يلتقي الناس هناك لاقامة المواكب . وحدث ذات يوم أن موكبا مؤلفا من أطفال فقط (عدتهم ١٢٥٠٠ فيما يقدر « مواطن باريس ») اجتمعوا هناك وبايديهم الشموع ، ليحملوا أحد الأطهار الى كنيسة نوتردام ثم يعودوا به الى المقبرة . وبلغ الأمر بالقوم أن كانوا يقيمون الولائم هناك . فكم أصبح المربع مألوا ! ...

وتمنضت الرغبة في ابتكار صورة مرئية لكل ما يمت الى الموت بسبب عن اهمال كل نواحيه التي لا تصلح للتمثيل المباشر . وهكذا طبعت المفاهيم والتصورات الفجة للموت ، وتلك فقط دون غيرها ، نفسها على العقول على نحو مستمر . ولا تمثل رؤية « رهبة الموت Macabre » انفعالات الرقة ولا العزاء . فالوضع هنا تعوزه نفمة المرئية اعوازا مطلقا . فعاطفة « رهبة الموت » انما هي في قرارتها شيء اناني وديوي . اذ لا يكاد غياب الاحباب الذين يفارقون هذه الدنيا هو الذي يثير الأسى واللوعة في الأنفس . وانما هو خوف المرء من موته هو نفسه ، وهو شيء لا يرى عندهم الا على أنه أسوأ الشرور . فلا تصور الموت كباعث للعزاء ، ولا مفهوم الراحة المتمنة طويلا ، ولا مفهوم نهاية الآلام والمكابدة ، ولا انتهاء المهمة في الحياة أو عدم اتمامها . له نصيب في عواطف الجنازات في تلك الحقبة . ذلك أن روح العصور الوسطى لم تكن تعرف ما للحزن من عمق مقدس ، أو قل بالحرى انها لم تعرفه الا مرتبطا بالآم المسيح على الصليب .

ولو استعرضت كل هذه التفجعات القائمة حول الموت ، لوجدت أن نبرات الرقة الصادقة مفرطة الندرة . ومع ذلك فهي شيء لا يمكن أن يكون معدوما فيما يتعلق بوفاة الأطفال . والواقع الذي نقره هو أن مارتيا دوفرني ، في قصيدته « رقصة موت النساء » يجعل البنت الصغيرة تقول لأما والموت ينصرف بها : « اعتنى بعروستي جيدا ! وعظام المفاصل التي لعب بها * وفستاني الجميل » .

* البالية رويال : هو قصر بنى أصلا للكردينال ريشليو ، ثم ضم الى أملاك الدولة الفرنسية وكان مجمع المشاق والماثين واللجان قبيل الثورة الفرنسية . (المترجم)
* ينزع الأطفال في بعض البلاد قطعة مينة من العظم من ركة الشاة أو العجل وينظفونها ويلعبون بها كالرهان واسمها بالانجليزية لعبة Knuckle-bones وبالبرية لعبة الكعب . (المترجم)

ولكن هذه النغمة المؤثرة لا تسمح الا في حالات استثنائية فقط . اذ أن أدب
الحقبة لم يعرف حياة الطفولة الا في القليل النادر ! فعندما أراد أنطوان ده
لاسال في « عزاء مدام ده فرين » (Le Reconfort de Madame du Fresne)
تقديم العزاء الى أم عن وفاة ابنها البالغ اثنى عشر عاما ، لم يفتح الله عليه بشيء
أحسن من الإشارة الى خسارة أفدح وأقسى : هي الحالة الممزقة للقلوب لغلام قدم
كرهينة ثم نفذ فيه القتل . والنصيحة الوحيدة التي يستطيع تقديمها للتغلب
على الحزن ، هي الامتناع التام عن كل علاقات (: روابط) ذنبوية . فياله من
عزاء نظرى وجاف ! على أن لاسال يضيف مع ذلك قصة قصيرة ثانية . وهي
رواية تروى الحكاية الشعبية المشهورة للطفل الذي مات ، وعاد الى الدنيا ليرجو
أمه أن تتوقف عن البكاء ، حتى يجف كفه . وهنا تنشأ على الفجأة عن هذه
الحكاية البسيطة - وليس من ابتكاره هو - رقة شاعرية وحكمة خيرة نبحت
عنها عبثا بين آلاف الأصوات التي تكرر بأنغام متنوعة مختلفة فكرة « حتمية
الموت » (Memento mori) الرهيبة . على أن الحكاية الشعبية Folk tale
والأغنية الشعبية ، لاشك أنهما احتفظتا ابان تلك المصور بكثير من العواطف
التي لم يكدها الأدب الرفيع يعرضها .

ولم تكدها الفكرة المسيطرة ، كما يعبر عنها أدب تلك المدة . الدينى منه
والدنيوى سواء ، تعرف شيئا فيما يتعلق بالموت ، الا هذين الأمرين المتطرفين :
التفجع على قصر أمد كل مجد أرضى والابتهاج الشديد على خلاص الروح . وكل
ما وقع بين هذين الأمرين (التفجع والابتهاج) - كالشفقة والاستسلام والجنين
والعزاء - ظل مكتوما لا يعبر عنه أحد . كما أنه ظل مستغرقا - ان صحت هذه
العبارة - تتممه طريقة تمثيل الموت - بشعا ومتهددا - وهي الطريقة المعبر عنها
بشبرات بالغة العنف والمصورة صورا بالغة القوة . ومن ثم تتجمد العواطف الحية
بين صور الهياكل العظمية والديدان التي يذمها الناس .

الفكر الدينى يتبلور صورا

يسيطر على الحياة الدينية قرب نهاية العصور الوسطى عاملان : أولا التشبيح المفرط بالجو الدينى وثانيهما اتجاه ملحوظ للفكر الى التجسيد على شكل صور (Images) .

والحياة الفردية والاجتماعية ، بكل ما لهما من مجالى تظهران فيها ، متشبيعتان تماما بتصورات الايمان . فليس هناك شيء ولا عمل ، مهما يبلغ من قفاهته ، لا يرتبط ارتباطا مستمرا بالمسيح أو الخلاص . فينزع كل تفكير الى تفسير الامور الفردية تفسيراً دينياً . فالدين منتشر مكشوف للأنظار على نحو هائل فى الحياة اليومية . ومع ذلك فان هذه اليقظة الدينية تتمخض عن حالة خطيرة من التوتر . وذلك لأن المشاعر المتسامية المسلم بها مقدما قد تكون فى بعض الأحيان راقدة نائمة . وكلما كان الحال كذلك ، فان كل ما يقصد منه تنبيه الوعى الروحى ، يحول الى تجديد مرعب وعادى جدا ، الى نزعة دنيوية مفرغة تتشبع بسرطان أخرى . ولا يستطيع أحد سوى القديسين التوفر على حالة عقلية لا تعرض فيها الملكات المتسامية لآى تعطل على الإطلاق .

وتحن روح العصور الوسطى ، تلك الروح التى لم تزل مرنة وساذجة . الى اضعاف شكل محسوس على كل تصور . فكل فكرة تبحث لنفسها عن تعبير فى صورة ، ولكنها فى هذه الصورة تتجسد وتصبح صلبة . وبهذا الميل الى التجسد فى أشكال مرفية ، تعرض جميع المفاهيم الدينية على الدوام لخطر التيبس والتحول

الى مجرد الخارجيةية * وذلك أن الفكر حين يتخذ شكلا مجازيا محمدا يفقد صفاته
الآثيرية والمبهمة ، ويتعرض الوجدان التقى الى اذابة نفسه في الصورة .

والتلهف على اصفاء هالة القداسة على كل عمل في الحياة اليومية ، حتى
في حالة المتدينين السامقين ، مثل هنري سوسو ، يكاد يصل في نظرنا الى درجة
المضحكات . فهو سامق رفيع لأنه ، عملا بأصول ومرعيات الحب الدنس ، يحتفل
بميد رأس السنة وعيد اول مايو بتقديم باقة واغنيصة لحطيطته ، « الحكمة
السرمدية » ، أو لأنه يصعد ، توقيرا للعدراء المقدسة ، الى تقديم اجلاله الى جنس
النساء بأجمعه أو الى المشى في الوحل ليسمح لامرأة شحادة بالمرور . ولكن
ما الرأي فيما يعقب ذلك ؟ ان سوسو وهو جانس الى المائدة ليأكل ثلاثة أرباع
تفاحة باسم الثالث المقدس ، كما يأكل الربع الباقي احياء لذكرى « الحب الذي
أعطت به الأم المقدسة طفلها الرقيق يسوع تفاحة ليأكلها » . ولهذا السبب
يأكل الربع الأخير بقشره . لأن صفار الصبيان لا يقشرون تفاحاتهم . وهو
بعد عيد الميلاد لا يأكله ، لأنه عندئذ كان يسوع الرضيع أصغر من أن يأكل
التفاح . وهو يشرب على خمس جرعات بسبب جروح « الرب » الخمسة ، ولكن
نظرا لأن دما وماء خرجا من جنب « المسيح » فانه يتناول آخر جرعة مرتين .
وهذا لعمري ضرب من دفع اصفاء القداسة على الحياة الى درجة التطرف .

وبقدر ما يتعلق الأمر بالتقوى الفردية ، فان هذا الميل الى تطبيق التصورات
الدينية على كل الأشياء وفي جميع الأوقات ، يعد مصدرا عميقا لحياة الطهر
القداسة . على أن هذا الميل نفسه ، بوصفه ظاهرة ثقافية ، يستتر في باطنه
أخطارا خطيرة . ننظروا لأن الدين ينفذ في داخل كل ما في الحياة من علاقات .
فانه يعني مزجا متواصلا لضمارى الفكر المقدس والمدنس . وعندئذ تصبح الأشياء
المقدسة أشيع من أن تدرك وتحس بعمق . ويدل النمو الذي لا حد له للمرعيات
والصور والتفسيرات الدينية على زيادة في « الكم » ، انزعج لها رجال الدين
المجادون ، لحشيتهم أن يتلف « الكيف » والنوعية بنفس النسبة . فالتحذير الذي
نجدته يتكرر على الدوام في كل ما كتبه المصلحون في ذلك الزمان ، عن الانقسام
البايوى والمجامع الكنسية هو : - ان الكنيسة مثقلة أكثر مما ينبغي .

خذ مثلا بيير دايي D'Ailly فانه وهو يسب البدع التي كانت تدخل
بلا انقطاع الى الطقوس الدينية ومجال العقيدة ، يبدو أقل انشغالا بما تتصف
به من تقوى منه بالزيادة المستمرة ذاتها . فكانت علائم النعمة الالهية الدائمة أبدا
تتضاعف بغير حدود . وكان حشد هائل من البركات الخاصة الممنوحة من
الكاهن ، يمتدح جنبا الى جنب مع الأوامر المقدسة . وبالإضافة الى الآثار والبقايا
المقدسة نجد التمام . هذا الى ان المجموعة العجيبة من القديسين تزداد في كل
لحظة تكاثرا في العدد وتزاييدا في التنوع . ومهما ألح رجال الدين باصرار اكيد

* الخارجيةية أو الظاهراتية Externelism : هي كون الشيء خارجيا أو ظاهريا .

(الترجمة)

على التفرقة بين « الأسرار المقدسة » وبين المقدسات ومستلزمات التقوى
Sacramentalia ، فإن الناس لم يرحلوا مع ذلك يخطئون بينهما .
ويحدثنا جيرسن كيف التفتى برجل بمدينة أوزير (Auxerre) أصغر على أن
يوم « كذبة أول أبريل » له نفس قداسة يوم عيد حمل (حبل) العذراء (في
السيد المسيح) - (Virgin's Conception) - وكتب نيقولاس ده كليمانى ،
رسالة عن الأعياد الجديدة التى لم تقرر (De Novis festivitatibus non instituendis)
ندد فيها بالسمة الزائفة لبعض هذه النظم الجديدة . ويأس بير داوى عن
الإصلاح « (De Reformatione) للزيادة المستمرة في عدد الكنائس
والقديسين ، والمهرجانات الدينية ، وهو يحتج على العدد الوفير من التماثيل
والتصاوير ، وإطالة الخدمة (الصلوات) كما يحتج على ادخال ترانيم وأدعية
جديدة وعلى الزيادة الضخمة في العبادة والأصوام . وموجز القول ،
أن ما يزعجه هو الشر الكامن في وفرة ما لا ضرورة له .

ويقول داوى : إن الهيئات الدينية أكثر مما ينبغي . وهو أمر يؤدي إلى
تنوع في الممارسات الدينية وإلى بث روح الانعزالية والتنافس وإلى الكبرياء وباطل
الغرور . وهو يبدي رغبته بوجه خاص في فرض القيود على هيئات الرهبان
المتسولين ، الذين يبدي شكه في منفعتهم من الناحية الاجتماعية : فانهم يعيشون
على حساب الاضرار بنزلاء دور المجنومين والمستشفيات وغيرهم من الأقسام الفقراء
والتعساء حقاً ، الذين يحق لهم بالفعل أن يسألوا الناس احساناً -
(ac aliis vere pauperibus et miserabilibus indigentibus quibus convenit jus
et verus titulus mendicandi).

فلينعد من يبيعون صكوك الغفران من الكنيسة ، تلك الكنيسة التى يدنسونها
بأكاذيبهم ويعرضونها للسخرية - والأديرة تبني في كل مكان ولكن تموزها
الأموال الكافية . قالى اى مصر يقتادنا ذلك ؟

ولا يبدي بير داوى أى تساؤل مرتاب في طابع الدين والتقوى في كل هذه
الممارسات في حد ذاتها ، وإنما هو يقف فقط عند حد اظهار مزيد أسفه على
تكاثرها الى غير حد . ويرى الكنيسة ترزح تحت وطأة ثقل التفاصيل .

وكانت الأشراف الدينية تنزع الى التكاثر بطريقة ميكانيكية أو تكاد .
وانشئت شعيرة خاصة لكل تفصيل من تفاصيل عبادة « العذراء مريم » . وكانت
هناك قداسات معينة ، ألفتها الكنيسة فيما بعد ، تقام تكريماً لتقوى مريم
ولأحزانها السبئية ولأعيادها مجتمعة ، ولأختيها المريميتين الأخريين - ولكبير
الملائكة جبريل ، وقداسات لجميع القديسين في سلسلة نسب المسيح - وهناك
مثال عجيب لهذه الزيادة التلقائية في الممارسات الدينية ، هو إقامة عيد الأطناريز

✠ عيد الأطنار (Innocents' Day) : عيد تحييه الكنيسة الكاثوليكية في ٢٨ ديسمبر .
تخليداً لذكرى الأطفال الذين ذبحهم هرودس عقب ميلاد المسيح عليه السلام . (المترجم)

اسبوعيا . واعتبر اليوم الثامن والعشرون من ديسمبر . وهو يوم مديحة بيت لحم ، يوم شؤم وثبور . وكان هذا الاعتقاد هو الأصل في عادة انتشرت في القرن الخامس عشر . هي اعتبار اليوم الذي يطابق (من كل اسبوع) يوم عيد الأظهار السابق - يوم شؤم وثبور على مدار السنة بأكملها .

ونتيجة لذلك صار هناك يوم في كل اسبوع ، يمتنع الناس فيه عن الخروج الى الرحلات أو الشروع في عمل جديد ، وسمى ذلك اليوم « يوم الأظهار » ، مثل يوم العيد نفسه . وقد رعى لويس الحادى عشر ذلك العرف ببالغ التدقيق . وأعيد تنويع ادوارد الرابع ملك انجلترا . لأنه حدث في يوم أحد . لأن يوم الثامن والعشرين من ديسمبر في العام السابق وافق يوم أحد أيضا - واضطر رينيه ده لورين الى التخلي عن خطته من القتال في يوم ١٧ أكتوبر ١٤٧٦ لأن مرتزقة اللانسكينية الألمان (Lansquenets) التابعين له رفضوا يومذاك ملاقاته الأعداء يوم « عيد الأظهار » .

ودفع هذا الاعتقاد ، الذي نجد بعض آثار له لا تبرح تظهر في انجلترا حتى القرن الثامن عشر . جيرسن الى كتابة رسالة يحمل فيها على الحرافات بوجه عام ذلك أن عقله النافذ أدرك بعض الأخطار التي كانت هذه الإضافات الى تعقيد تهديد بها نقاوة الفكر الدينى . وكان على بينة من الأساس السيكولوجى الذى تقوم عليه . وفي رأيه أن هذه المعتقدات تنجم عن اضطراب عقلى *ezsola hominum phantasiatione et melancholica imaginatione* انها اضطراب فى التخيل ناتج عن اصابة فى المخ ترجع بدورها الى أوهام شيطانية .

وكانت الكنيسة فى حذر دائم خشية أن يختلط الصدق الاعتقادى بهذه المجموعة من المعتقدات السهلة وحتى لا يؤدى عظم وفرة الخيالات الشعبية الشائعة الى المساس بمنزلة الله . ولكن هل استطاعت الصمود ضد هذه الحاجة الماسة الى منح شكل ملموس لجميع الانفعالات المصاحبة للفكر الدينى ؟ انه كان ميلا لا يقاوم لتحويل اللامحدود الى محدود ولتخظيم كل الأسرار الخفية . وأصبحت أعلى أسرار العقيدة مغطاة بقشرة من التقوى السطحية . حتى أن الايمان العميق فى « القربان المقدس » يتسع حتى يتحول الى معتقدات طفلية - كاعتقادهم بأن الانسان لا يمكن أن يصاب بالعمى أو يضربه الفالج فى يوم استمع فيه الى القداس أو أن الانسان لا يكبر سنه أثناء الوقت الذى يقضيه فى حضور القداس . وبينما كانت الكنيسة نفسها تقدم قدرا ضخما من الغذاء للخيال الشعبى ، فانها لم تستطع أن تدعى أنها تحتفظ بذلك الخيال داخل حدود تقوى صحية وقوية .

وحالة جيرسن من هذه الناحية لها طابع خاص . فانه ألف رسالة : ضد الفضول الأجوف *Contra vanam curiositatem* ويعنى بذلك روح البحث التى ترغب فى تفحص أسرار الطبيعة . على أنه وهو يحتاج على الاستطلاع والفضول يقع هو نفسه فى اثم استطلاع يبدو لنا شاذاً ومستوجبا

نلاسف - فان جيرسن كان من أكبر الدعاة الذين يزكون تقديس القديس يوسف .
ويدفعه توقيره لذلك القديس الى رغبة شديدة في الإحاطة بكل ما يتصل به من
معلومات . وهو يستبعد كل تفاصيل حياة يوسف الزوجية : كبجته لشهواته
وعمره والطريقة التي علم بها بحبل العذراء . وهو يفضى للصورة الكاريكاتورية
التي تصوره كادحا ومثيرا للضحك وهي الصورة التي جنحت الفنون الى تصويره
فيها . ويستطرد جيرسن في فقرة أخرى مفيضا التأمل في التكوين البدني للقديس
يوحنا المعمدان :

(Semen igitur materiale ex qua corpus compaginandum erat, nec durum
nimis nec rursus fluidum abundantius fuit).

« فالنطفة اذن شيء مادي ومنها كان يجب أن ينشأ الجسد ، ولا هي بانصلد
الشديد ولا بالسائل » .

وهل كان للعذراء دزر فعلي في الحمل الخارق للطبيعة ؟ وهل كان جسد
السيد المسيح ليتحلل لو لم ترفعه القيامة ؟ تلك أسئلة كان الواقع الشعبي
أوليافييه ما يار يسميها « بالأسئلة اللاهوتية الجميلة » التي ينبغي له بحثها أمام
سامعيه . وكان الخلط بين التاملات اللاهوتية والامبريولوجية (الخاصة بعلم
الأجنه) الذي كان يثيره الجدل حول الحمل الطاهر : (بلا دنس) للعذراء ، من
قلة الازعاج لعقول الناس في ذلك الزمان بحيث أن رجال الدين الوقورين
لم يتخرجوا من سאלجة الموضوع من فوق المناير .

وهذا التحرر وقلة الاحتشام ازاء المقدسات انما هو من ناحية علامة على
الايمان العميق والساذج ، كما أنه من ناحية أخرى يستتبع عدم التوقير كلما
فشل الاتصال العقلي باللامحدود . وحب الاستطلاع . وأن اتسم بالساذجة .
يؤدى الى التجديف . واعتاد الناس في القرن الخامس عشر . الاحتفاظ بتمائيل
صغيرة للعذراء . تنفتح وتكشف عن « الثالث » في داخلها . وتذكر قائمة كنوز
دوق برجنديا تمثالا من ذلك النوع مصنوعا من الذهب ومرصعا بالجواهر ، ورأى
جيرسن أحد تلك التماثيل في دير الكارمليت بباريس . وهو يلوم الاخيرة
الرهبان عليه ، على أن ذلك لم يكن لأن مثل هذه الصورة الغظة للمعجزة أزعجته
وصدمته بما فيها من عدم توقير . بل بسبب ما في تصوير الثالث . بأنه ثمرة
بعن « مريم » ، من هرطقة .

وكانت الحياة كلها مشبعة بالدين الى درجة جعلت الناس في خطر دائم
من انعدام القدرة على التمييز بين الأشياء الروحية والأشياء الزمنية . فان حدث
من ناحية أنه امكن رفع جميع تفاصيل الحياة العادية الى مستوى مقدس . فان
كل ما هو مقدس يفوح من ناحية أخرى منحدر الى مستوى الأشياء العادية .
بحكم اختلاط الحياة اليومية . وكان الخلط الفاصل في المصور الوسطى بين
دائرة الفكر الدينى ومثيلتها دائرة المشاغل الدنيوية يكاد يتعدم . وكثيرا ما حدث

* الدائرة : ما أحاط بالنسء من نطاق والجمع داوات (كما ورد في معجم الوسيط) .
(المترجم)

أن ظهرت صكوك الغفران بين جوائز اليانصيب . وعندما كان أحد الأمراء يدخل الى إحدى المدن ، دخولا رسميا مهيبا ، فربما شوهد عند نواصي بعض الشوارع هياكل ، محملة بالآثار الدينية الثمينة للمدينة ويقوم على خدمتها أساقفة ، كما يشاهد على نواص أخرى عروض تمثيل صامت لربات وثنيات أو مجازيات كوميدية مضحكة .

وليس هناك شيء أوضح دلالة في هذه الناحية من أنه لا يكاد يكون هناك أدنى فرق بين الطابع الموسيقي في الألحان الدنيوية الدنسة والدينية المقدسة فقد ظلت الألحان الدنيوية الدنسة الى وقت متأخر من القرن السادس عشر ممكنة الاستخدام بغير تمييز في الأغراض الدينية (المقدسة) واستخدام المقدسة مكان الدنسة . ومما استقبحه الناس أن جيوم دوفاي وآخرين غيره أنشأوا لمون القداسات على نغمات ألحان أغاني الحب مثل : يا لطلالا تمتعت بحياتي « - أو - » انه كان وجهي شاحبا « - أو - » الرجل المسلح « .

وكان يدور على الدوام تبادل بين المصطلحات الدنيوية والدينية . فلم يحس أحد بأي نفور عندما يسمح لفظة « يوم الحساب » تقاس الى عملية تسوية حسابات الناس . كما هو الشأن في الأبيات (الشعرية) المكتوبة قديما فوق باب ادارة فحص الحسابات التجارية بمدينة ليل .

وعندئذ عندما ينفخ في الصور « سيفتح الله
ادارة فحص الحسابات العظمى العامة التابعة له .

وكانت منازل البرجاس « من جهة أخرى » تسمى : « الغفران الكبير الذي يمنحه السلاح » . كأنها هي أداء لشعيرة حج الى بعض الأماكن المقدسة . وحدث بمحض الصدفة العارضة أن كلمتي *Mysterium* أي التدرج في أسرار عقيدة « و *Ministerium* أي هيئة القسوس امتزجتا في الفرنسية في صورة لفظ *Mystère* « ، يعني السر الخفي » ولا بد أن هذا الجنس التام ساعد على محور المعنى الحقيقي للفظ « *Mystery* » يعني « السر » في حديث الناس اليومي . وذلك لأنه حتى أبسط الأشياء قد يمكن تسميتها « بالسر الخفي » .

وبينما كانت الرمزية الدينية تمثل حقائق الطبيعة والتاريخ في صورة رموز أو شعارات للخلاص ، فإن العبارات المجازية الدينية كانت من ناحية أخرى تستعار للتعبير عن العواطف الدنيوية . وكان الناس في العصور الوسطى ، وهم في موقف الرهبة من الملك والملكية ، لا يتورعون عن استخدام لغة العبادة في مدح الأمراء . وفي قضية مقتل لويس دورليان ، يجعل محامي الدفاع طيف الدوق يقول لابنه : « انظر الى جراحي ولاحظ أن خمسة » منها قاسية وقاتلة بوجه خاص « . ولا يجد أسقف شالون ، جان جرمان ، في كتاب « فضائل فيليب أمير برجنـديا » (*Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*) ما يمنعه بدوره من أن يقارن بين ضحية موثره وبين « الحمل » الإلهي (*Lamb*) وعندما يرسل الامبراطور فردريك الثالث ابنه مكسيميليان الى بلاد الأراضى

المنخفضة ليتزوج من مارية البرجنديّة ، يشبهه مولينيه : « الله الآب » . ويجعل نفس المؤلف أهالي بروكسل يقولون ، عندما بكوا تأثرا عند رؤيتهم الامبراطور يدخل مدينتهم مع مكسمليان وفيليب الجميل (أرشيدوق النمسا) : « انظروا صورة الثالث ، الآب والابن والروح القدس ! » وهو يقدم باقة ازهار الى مارية البرجنديّة ، التي هي صورة جليّة لسيدتنا العذراء ، « لولا بتوليتها العذراوية ! » . ويضيف مولينيه الى ذلك قوله : « ليس معنى ذلك أنى أريد تأليه الأمراء ! » .

ومع أنه في الامكان اعتبار مثل صيغ التملق والمداهنة هذه ، عبارات جوفاء ، فإنها تنم مع ذلك عن التحقير الذي لحق بالتخيلات العقلية المقدسة نتيجة لايتذالها في الاستعمال . ولا نكاد نستطيع توجيه اللوم الى شاعر بلاط ، عندما يدعى جيرسن نفسه أن لأعضاء الأسرة المالكة المستمعين لمواعظه ملائكة حراسا على مرتبة في هيئة الملائكة السماوية من حراس غيرهم من الناس .

وتتم خطوة الانتقال من رفع الكلفة الى عدم التوقير عندما تطبق المصطلحات الدينية على العلاقات الغزلية . وقد أسلفنا اليك الإشارة الى هذا الموضوع . واختار مؤلف كتاب « مسرات الزواج الخمس عشرة » (Quinze Joies de Mariage) عنوانه ذاك ليتفق مع مسرات « العذراء » . واستخدم المدافع عن « قصة الوردة » مصطلحات دينية للدلالة على أجزاء الجسم غير الشريفة والآثمة الدنيئة والقذرة . (Partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia)

وليس هناك مثال لهذا الربط الخطر بين المواطن الدينية والغرامية يمكن أن يكون أشد استرعاء للالاباب من « المادونا » (Madonna) المنسوبة الى فوكيه ، والتي تشكل جزءا من صورة مزدوجة (Diptych) احتفظ بها فيما سلف بمدينة ميـسلون Melun ويوجد منها الآن جزء في أنفرس Antwerp وآخر في برلين . حين تمتلك أنفرس « المادونا » وتمتلك برلين اللوحة التي تمثل المانع* الذي هو اتيان شيفالييه ، أمير خزانة الملك ومعه القديس استيفن . وفي القرن السابع عشر سجل دنيس جودفروى رواية تاريخية ، معروفة آنذاك من قبل ، تذهب الى أن « المادونا » لها قسمات وجه أجنس مسسوريل (Agnès Sorrel) خليلّة الملك ، التي أحس نحوها شيفالييه غراما عارما لم يبال أن يخفيه عن الناس . ومهما يكن الأمر في ذلك ، فإن « المادونا » تصور هنا في الواقع طبقا لأصول الطراز المعاصر : فهناك الجبين البارز الحليق ، والثديان المستديران وقد ضمّا عاليين ومتباعدين ، وهناك الحصر الطويل النحيل . وإن التعبير العجيب الذى لا سبيل الى سبر غوره ، والمرتسم على وجه « المادونا » والملائكة (الشاروبييم) الحافين الملونين باللونين الأحمر والأزرق ، لتساهم كلها في إعطاء هذه الصورة مسحة من عدم التقوى المتجلى على الرغم من علو شأن المانع . ولاحظ وجود فروى على الاطار الضسخم المصنوع من القطيفة الزرقاء وجود حرفى ES

* المانع Desor هو المتكفل بالنفقات فى أى عمل فى (المترجم) .

مصنوعين باللؤلؤ ومرتبطين بعقد (أنشوطات) مما يتخذ رمزا للحب مصنوعة من خيوط الذهب والفضة . وانك لتحس في المجموع كله بشذى جراءة تتسم بالمروق كله لم يتفوق عليها أى فنان ظهر فى عصر النهضة .

ولم يكن يكون هناك حد لما تتعرض له الممارسات الدينية اليومية من قلة توقيف . فلم يكن منشدوا الكورس ، ليتورعوا وهم يرتلون القداس ، عن الترنم بالفاظ الأغاني الدينية الدنسة التى استخدمت نغمة أساسية للحن مثل : « قبلينى أيتها الأنوف الحسراء » .

ويسجل لنسأ التاريخ واقعة مزعجة باللغة الوقاحة عن والد رودولف أجريكولا ، العالِم الانسانى الفريزى ، وقد علم بأن خليلته ولدت طفلا فى نفس اليوم الذى انتخب فيه رئيسا لدير . فقال : « اليوم أصبحت أبا مرتين . فليبارك الله ذلك ! » .

وعند نهاية القرن الرابع عشر كان الناس يعدون عدم التوقيف شرا قريب العهد . بينما هو فى الواقع ظاهرة مشتركة بين جميع الأزمان . فان ديشان يتحسر على ذلك بالأبيات التالية :

فى الأزمان الحالية كان الناس
على خلق رقيق فى الكنيسة ،
فهم جاثون على ركبهم ذلة وخضوعا ،
الى جوار الهيكل ،

حاسرى الرؤوس بتواضع ،
ولكنهم الآن ، شأن البهائم ،
كثيرا ما يقتربون من الهيكل ،
والطرطور والقبعة على رؤوسهم .

ويقول نيقولاى ده كليمانى ، انه فى أيام الأعياد قل من الناس من يذهب الى القداس . واذا ذهبوا لم يكتفوا حتى النهاية ، ويقنعون بلمس الماء المقدس ، أو الانحناء أمام سيدتنا العذراء أو تقبيل تمثال (أو صورة) أحد القديسين . واذا هم انتظروا ليشهدوا رفع القربان المقدس ، فخرجوا بذلك وتباهوا ، كانوا انصموا على المسيح بمئة . وعند صلاة الصباح والمساء ، لا يكون أحد حاضرا سوى القسيس ومساعداه . ويلزم تابع الفارس Squire فى القرية قسيسها بتأخير بده القداس حتى يستيقظ هو وزوجته ويرتديا ثيابهما . ويقول جيرسن ان أقدس الأعياد ، حتى ليلة عيد الميلاد نفسها ، تقضى فى الفسوق والمنذات ولعب الورق والسباب والتجديف . وعندما ينصح الناس فى هذا الصدد يحاجون مستندين الى ما يرون من مثال النبلاء ورجال الدين ، الذين يأتون نفس السلوك مع الحصانة من كل لائمة . ويقرن السهر أو قيام

الليل (Vigils) بالمثل - كما يقول كليمانى - بالأغاني والرقصات الداعرة ، حتى فى الكنيسة نفسها . ويضرب القسوس للناس المثل بأنفسهم بلعب النرد أثناء قيامهم بالسهر الدينى ليلا . وربما أمكن أن يقال ان الأخلاقيين يصورون الأشياء بالوان قاتمة جدا . بيد أننا نجد فى حسابات أستراسبورج حبة سنوية مقدارها ألف ومئة لتر من الخمر ، يهبها مجلس المدينة لمن يتجهدون فى الكنيسة طوال ليلة عيد القديس أدولفوس .

وكتب دنيس الكرتوس رسالة عنوانها « عن طريقة قيادة المراكب » : (De modo agendi processiones) بناء على طلب عضو فى مجلس المدينة . سأل عن وسيلة يمكن بها علاج الانحلال والفسوق اللذين يسببهما الموكب السنوى الذى يحل فيه أثر مقدس يوقره الناس أعظم التقدير . ويسأل عضو مجلس المدينة قائلا : « كيف يمكننا أن نضع حدا لهذا ؟ » ولكن كن على ثقة أنه ليس من السهل اقناع مجلس المدينة بالفائه ، لأن الموكب يعود على المدينة بمكاسب وفيرة . لكثرة عدد الناس الذين لابد من ايوائهم واطعامهم . وقضلا عن ذلك فالعرف القديم يريد الأمر على هذا الوضع . ويتأوه دنيس قائلا : « وأسفاه ! » نعم فهو يعلم علم اليقين كيف أن المراكب تذال وتمتهن بالبذاءة والسخرية والشراب . « وهناك صورة بالغة القوة لهذا الشر نجدها فى وصف شاستلان للانحطاط الذى تردى فيه موكب مواطنى غنت الى « هوتم » حاملين صندوق رفاة القديس لييفان . وهو يقول ان وجهاء المدينة وعيونها اعتادوا فى الماضى حمل الجثمان المقدس « فى جلال ووقار عظيم عميق » فاما الآن فليس هناك سوى « جمهرة من حثالة الفوغاء والصبيان سييء السيرة » . فهم يحملونه رافعين عقيرتهم بالفناء والصياح . « مع مئة ألف من الفساط الهزؤ والسخرية ، والكل سكارى يعربدون » . وهم مسلحون . « ويقتربون كثيرا من الاعتداءات أثناء مرورهم كأنما اطلق لهم العنان وفكت عنهم السلاسل ، وفى ذلك اليوم يبدو كل شيء كأنما قد سلمت اليهم مقاليد بحجة ذلك الجثمان الذى يحملونه » .

وقد أسلفنا اليك ذكر ما كان يكثر حدوثه من ازعاج فى خدمات (صلوات) الكنيسة على يد أقوام يتبارون فى اظهار التأدب بعضهم مع بعض . وبلغ من شدة انتشار عادة جعل الكنيسة ملتقى للشبان والشابات أن لم يعد أحد يتأذى منها غير الأخلاقيين . وان كريستين ده بيزان المستمسكة بالفضيلة لتجعل محبا يقول بغاية البساطة :

ان كنت أكثر من التردد على الكنيسة ،
فما ذلك الا لرؤية الحلوة الحسنة ،
وهى ناخرة كوردة تفتحت من توها .

✠ أذاله : أماله وامتهنه (المترجم) ✠

وكابدت الكنيسة تديسا أشد مما لقيته من الخدمات الغرامية الصغيرة ، على يد شاب يقدم الى محبته « قبله السلام في القداس (Pax) أو يجثو الى جوارها » . وبلغ من وقاحة العاهرات فيما يزويه الواعظ مينوه أن يرتديها بحثا عن انزبائن . ويحدثنا جيرسن أنه حتى في الكنائس وفي أيام الأعياد كانت الصور المحلة بالأدب تباع كأنها صنم بلفيجور (Tanquam idola Belphegor) وهي مفسدة للشباب ، على حين لم تكن الواعظ تعود بأى جدوى في اصلاح ذلك الشر .

وأما فيما يتعلق بالحج الى المزارات ، فإن رجال الأخلاق والنقد الساخر يتفقون في الرأي حوله ، إذ كثيرا ما يذهب الناس بقصد اللهو والمجون الأحق « Pour folle plaisance » . ويضع « فارس ده لاتور لاندرى » ذلك الحج في مصف واحد مع المسرات الدنسة (الدنيوية) ولذا جعل عنوان أحد فصوله ، « حول من يولعون بالذهاب الى مثاقفات السلاح وعن الحج » .

ويصرح فيقولاس ده كليمانى بأعلى صوته بأن الناس يخرجون في أيام الأعياد لزيارة الكنائس البعيدة ، لا بقصد الوفاء بمهسد الحج بل للاستسلام للملذات . والحج هو من الفرص التي تنتهز لارتكاب جميع أنواع الموبقات . فالتقادات يتواجدن هناك دائما ، ويتوافد الناس من أجل أغراض غرامية . ومن الأحداث الشائنة الوردود في كتاب : « مسرات الزواج الخمس عشرة » ، أن الزوجة الصغيرة ، التي ترغب في التغير ، تحمل زوجها على الاعتقاد بأن وليدها مريض ، لأنها لم تقف بنذرهما في أداء الحج الذي قطعتة أثناء مسدة النفاس . وسبقت زواج شارل السادس من ايزابلا البافارية رحلة حج - فليس بمستغرب إذن أن الاتباع الجادين المخلصين لمذهب « العقيدة الحديثة » (Devotio Moderna) أبدوا ارتياهم في جدوى الحج . ويقول توما الكامبينى * Thomas à Kempis العالِب أن من يذهبون للحج يندر أن يصبحوا قديسين . وكتب أحد أصدقائه وهو فردريك هايلو رسالة خاصة عنوانها « ضد الحجيج » (Contra peregrinantes)

ومما يتسم به على الجملة فترات الايمان الراسخ والثقافة الدينية العميقة من خصائص مميزة ، تلك الاسرافات والاساءات الناجمة عن فرط الالف بالمقدسات وكذا عن المزج الوقح بين المتعة والدين . فإن القوم الذين يتبعون في حياتهم اليومية بصورة ميكانيكية روتيننا مالوفا من نوع معين من العبادة به مسحة من الانحطاط . يكونون قادرين على الثوران فجأة ، الى درجات عالية لا مثيل لها من الانفعال الدينى تلبية لكلمة متحمسة تصدر عن راهب واعظ - وحتى التجديف نفسه ، تلك الخطيئة التي تنم عن الغباء ، انما تقوم جذوره في ايمان عميق . فهو ضرب من عمل منحرف من أعمال الايمان ، يؤكد وجود الله في كل مكان

* أو « توماس أكامبى » : واسمه أيضا توماس هيركن (١٢٨٠ - ١٤٧١) راهب ألماني .
ولد في كامبين قرب دوسلدورف - (المترجم) .

وتدخله في أدق الأمور واصفرها . وليس ثمة شيء يضيف على التجديف سحره
 الأثم الا فكرة مجابهة السماء بالتحدى حقا . وما يكاد اليمين يفقد ظاهمه
 كاستنجاد بالله . حتى تغير عادة القسم (المثنوب بالسباب) طبيعتها فاذا هي
 محض غلظة وفظاظة . وكان التجديف عند نهاية العصور الوسطى لا يزال
 يمد نوعا من اللهو الجريء ينتمى الى الطبقات النبيلة دون غيرها . يقول النبيل
 للفلاح (في رسالة جيرسن) « ماذا ؟ .. اعطى روحك للشيطان ؟ .. أتنكر
 وجود الله بغير أن تكون من النبلاء ؟ .. » ويلاحظ ديشان ، من جانبه ، أن عادة
 حلف الأيماناث المشوبة بالسباب تنزع الى الهبوط الى أبناء الطبقة الدنيا .

ليس هناك من بلغ به الانحطاط الا ويقول

انى لأنكر الله وأمه

ويتخذ الناس من صوغ الأيماناث التجديفية الجديدة والذكية لهوا وتسلية .
 يقول جيرسن : ان من تفوق في هذا الفن غير الورع يكرم باعتباره أستاذا .
 ويحدثنا ديشان أن فرنسا كلها كانت تقسم (أو تسب) في الأول على الطريقة
 الجاسكونية والانجليزية ، ثم على الطريقة البريتونية . وأخيرا على الطريقة
 البرجندية . فنظم قصيدتي بالاد متعاقبتين تضمنان جميع الأيماناث السبائية
 الدائرة على الألسن آنذاك . وقد جمعت معا وختمت بعبارة متسمة بالتقوى .
 وكان القسم التجديفي البرجندى أسوأها جيمما . وكان نصه « انى أنكر الله »
 (Je renie Dieu) ثم خفف الى « انى أنكر الحذاء » « Je renie de bottes »
 واشتهر البرجنديون بأنهم حلافون (مجدفون) مفعشون . ويقول جيرسن :
 أما من عداهم فان فرنسا كلها ، على مسيحيتها كلها ، تقاسى أكثر من أى قطر
 آخر من عواقب هذه الحظيئة المرعبة التى تجلب الأوبئة والحروب والمجاعات .
 وحتى الرهبان أنفسهم يقومون فى اثم الحلف التجديفي المعتدل . وان جيرسن
 ودائى ليهيبان بقوة بالسلطات أن تحارب ذلك الشر بتجديد اللوائح الشديدة
 فى كل مكان ، على أن تفرض عقوبات خفيفة يمكن تنفيذها حقا . وصدر بالفعل
 مرسوم (دكريتو) ملكى فى ١٣٩٧ فأكد مرسومى ١٢٦٩ و ١٣٤٧ القديين ،
 ولكنه مع الأسف جدد العقوبات القديمة مثل فلع (شق) الشفاء وقطع الألسن ،
 وهى عقوبات لاشك أنها تشهد بالفزع الورع من التجديف . ولكن كان من
 المستحيل تنفيذها . وعلق أحد الناس على هامش السجل الحاروى لذلك القانون
 بقوله : « فى الوقت الحاضر (١٤١١) أصبحت جميع هذه أيماناث التجديف
 دارجة الاستعمال بكل أرجاء المملكة دون أن تتعرض لأية عقوبة » .

وكان جيرسن ، بما له من خبرة طويلة ككاهن اعتراف ، يعرف الطبيعة
 السيكولوجية لحظيئة التجديف جيد المعرفة . فهو يقول : « هناك فى ناحية »
 من اعتادوا الحلف التجديفي الذين ، وان كانوا جديرين باللوم ، لا يصدقون
 حائثين اذ ليس فى نيتهم حلف يمين . وهناك فى الناحية الأخرى ، شسبان
 ذوو طبيعة نقية وبسيطة لا يقدرون على مقاومة اغراء التجديف وانكار الله . وان

حالتهم لتذكرنا بحالة جون بايان الذي اتخذ المرض عنده شكل « ميل الى التفوه بالتجديف ، وبخاصة الى التنحي عن نصيبه في مزايا الفداء » وينصح جيرسن هؤلاء الشباب بالتقليل من التأمل في الله والقديسين ، وذلك نظرا لافتقارهم الى القوة العقلية اللازمة لذلك .

ومن المحال رسم الخط الفاصل بين دفع الكلفة وقلة الاحتشام الساذج وبين كفر شعوري واع . وجنح الناس منذ القرن الخامس عشر الى الظهور بمظهر « اصحاب الذكاء المتوقد المتعالمين عن حولهم - Esprits forts » وإلى السخرية من تقوى الآخرين . ودارت على أقلام الكتاب الدينيين في ذلك الزمان كلمة (Pape Lard) أى الزائف التقوى يعنون أنه منافق . ويقول المثل « القديس الشاب أبو الشيطان العجوز » أو كما يقول الشعر اللاتيني الرصين :

(Angelicus Juvenis senibus sathanizat in annis) أى ملك شابا ، وشيطان شيخا بعد انقضاء السنين . ويصرح جيرسن : « بمثل هذه الأقوال ينحرف الشباب » ويمتدح في الأطفال وجه صفيق ولغة بذينة ولعنات ونظرات وإيماءات غير محتشمة . وبعد ، فما الذى ينتظر في سن الشيخوخة من شاب يتحول بالتدريج الى شيطان ؟ »

وهو يقول : ان الناس لا يعرفون كيف يمضون بالسفينة في طريق وسط بين الكفر الصراح والتصديق الأبله الذى يشكل رجال الدين أنفسهم مثاله المحتلى . فالناس يمنحون تصديقهم وثقتهم لكل آية تتجلى على الأرض وكل نبوءة تقال . وكلها غالبا ما لا تكون الا خيالات لقوم مرضى أو مجانين . ومع ذلك فانه لو أخطأ مرة واحدة ، رجل دين جاد ، أكرمه الله بأيات حقيقية أصيلة ، سمى دجالا ومنافقا . ومنذ تلك اللحظة يرفض الناس الاستماع الى أى رجل دين لأنهم جميعا يعدون من المنافقين .

وكثيرا ما نشر على تعبيرات شخصية عن كفر صراح . يقول القائد بتيزاك لرفاقه وقد أدركه الموت : « أيها السادة الظرفاء ، انى استمعت الى همومي الروحية وانى لأعتقد فى ضميرى أنى أغضبت الله كثيرا ، حيث أخطأت بالفعل مدة طويلة عاصيا للعقيدة ، لا يمكننى أن أومن بكلمة واحدة عن الثالوث ، ولا أن ابن الله تواضع الى حد النزول من السماء الى أحشاء جسم انسانى لامرأة ، وانى لأعتقد وأقول أننا عندما لمرت فليس ثم شيء اسمه الروح .. وقد ظلت أعتقد بهذا الرأى منذ أن أصبحت رشيدا واعيا لنفسى وسأظل أعتقد ذلك حتى النهاية . » وما يجدر ذكره أن هوج اوبريود محافظ باريس من أشد الناس بفضا عنيفا لرجال الدين . وهو لا يؤمن بسر القربان على المذبح وهو يسخر من تلك الشميرة ، وهو لا يحتفل بعيد الفصح ، ولا يذهب لتقديم الاعتراف . ويروى جاك ده كليرك ، أن عددا وفيرا من النبلاء كانوا وهم فى كامل قواهم العقلية ، يرفضون المغالاة فى المسح بالزيت المقدس . ولعلنا يجب علينا اعتبار

هذه الحالات الفريدة المنعزلة من عدم الإيمان ، هرطقة متمردة أقل منها رد فعل تلقائي ضد الدعوة الملحة والمتواصلة للعقيدة ، وهي الدعوة الناجمة عن ثقافة أنتخت بالأخيلة والمفاهيم الدينية . ومهما تكن الحال ، فإنه لا ينبغي الخلط بينها وبين ما لعصر النهضة من وثنية أدبية وسطحية ولا مذهبها بالأيقورية الحسيفة التي رانت على بعض الدوائر الأرستقراطية منذ القرن الثالث عشر فنانزلا ، أو خلطها ، فرق كل شيء بالانكار الغاضب الذي يصدر من الهراطقة الجهلة ، الذين تجاوزوا الخط الفاصل بين التدين الصوفى (المستيقية) والحلول * Pantheism

ولم يكن الضمير الدينى الساذج للجماهير بحاجة الى براهين عقلية فيما يتعلق بالإيمان من مسائل . إذ كان مجرد وجود شكل (أو تمثال) مرئى للمقدس من الأشياء كافيا لاثبات صدقها . ولم تتدخل أية شائبة من شكوك بين منظر جميع هذه الصور والتماثيل - أقانيم الثلاث ، ولهب نار جهنم ، والقديسين الذين لا يحصيهم عد - وبين الإيمان بحقيقتها . فأصبحت هذه التصورات جميعا من مسائل الإيمان بطريقة مباشرة جدا . وانتقلت رأسا من حالة التصاوير والتماثيل الى حالة الاقتناعات ، حيث رسخت جذورها فى العقول كصور واضحة المعالم زاهية الألوان ، تمتلك كل الحقيقة التى تدعيها لها الكنيسة وأكثر .

والآن ، عندما يرتبط الإيمان ارتباطا مفرط المباشرة بشكل مصور . يمثل العقيدة ، يتعرض لخطر عدم القدرة بعد ذلك على القيام بتميزات نوعية بين طبيعة القداسة ودرجتها فى عناصر الدين المختلفة . فالصورة (أو التمثال) (Image) فى حد ذاتها لاتعلم المؤمن^١ ، ينبغى للمرء عبادة الله والاقتصار فقط على توفير القديسين . إذ يقتصر عملها السيكولوجى على خلق اقتناع عميق بالحقيقة واحساس قوى بالاحترام . ومن ثم صار لزاما على الكنيسة أن تحذر بلا انقطاع من الافتقار الى التمييز فى هذا الصدد ، وأن تحفظ نقاوة العقيدة بأن توضح بدقة ما تمثله الصورة . وليس هناك مجال آخر كان فيه خطر التثنيق البالغ فى الفكر الدينى الناجم عن خيال فاضط أوضح منه هنا .

والحق أن الكنيسة لم يفتها أن تعلم الناس أن كل تكريم للقديسين والمخلقات والأماكن المقدسة ، ينبغى أن يكون هدفه هو الله نفسه . ومع أن تحريم الصور فى الوصية الثانية من « الوصايا العشر » (الديكالوج) ، قد الفتته الشريعة الجديدة أو قصر على الله الأب وحده ، فإن الكنيسة رمت مع ذلك الى الاحتفاظ بسلامة مبدأ : أن الصور لا يقصد منها الا اطلاق بسطاء العقول من الناس على ما يؤمنون به (non adorabis ea ne que coles) أى « لا تعبد بل تبجل » . فانها (يعنى الصور) كتب الأميين ، فيما يقول كليمانى ، وهى فكرة عبر عنها فيون فى الأبيات المؤثرة التى يضعها على لسان أمه :

* مذهب الحلول (أو وحدة الوجود) : اعتقاد أن الله حال فى كل شيء . (المترجم) .

اننى امرأة عجوز مسكينة لا تعلم شيئا ،

لم اتعلم القراءة قط .

وفى كنيسة اسقفيتى أرى

الفردوس مصورة ، وفيها مظاهر الهارب والمود ،

وجحيما ، يسلق فيه الأشرار فى ماء حميم .

وأحدهما يخيفنى والآخر يجلب الى نفسى المسرة والفرح .

على أن كنيسة العصور الوسطى كانت غافلة الى حد ما عن نشوب انحلال فى الايمان يتولد عن الخيال الشعبى العام الذى يحوم طليقا لا يردء شيء فى مجال سير القديسين (Hagiology) . ومع ذلك زودت وفرة الاخلية المصورة عقول البسطاء بمواد موفورة تزيغ الناس عن العقيدة الصحيحة بنفس الدرجة التى يضللهم بها أى تفسير شخصى زائف للكتب المقدسة . ومما يسترعى النظر، أن الكنيسة ، وهى البالغة التشدد فى كل ما يتعلق بالاعتقاد (Dogma) من شتوت ، تكون على مثل تلك الدرجة من الثقة والتسامح ، نحو أولئك الذين - يقدمون الى .لصور اجلالا أكثر مما هو مشروع ، مرتكبين بذلك خطيئتهم عن جهالة - ويحسبهم ، فيما يقول جيرسن ، أنهم قصدوا أن يفعلوا ما تتطلبه الكنيسة .

وهكذا يمكن أن يلاحظ أنه ران على العقيدة الشعبية الشائعة بين العامة، قىب نهاية العصور الوسطى تصور فوق واقعى (Ultra Realistic) لكل ما يتصل بالقديسين . هور . فقد أصبح القديسون حقيقة واقصة وغدوا شخصيات مألوفة فى الدين الدارج ، على نحو بالغ جعلهم مرتبطين تماما بجميع الدوافع الدينية الأكثر سطحية . وبينما لم تبرح التقوى العميقة مركزة على شخص المسيح واه ، فان قدرا ضخما من المعتقدات والخيالات الساذجة تكس حول القديسين . وكان كل شيء يساهم فى جعلهم مألوفين نابضين بالحياة . كانوا يرتدون ثيابا مثل ثياب الناس أنفسهم . وكان المرء يلتقى فى كل يوم « بسيدينا ومولانا » القديس روك والقديس يعقوب « جيمس » فى شخص أناس أحياء ، مرضى بالطاعون وحجاج . وكانت ثياب القديسين تتبع على الدوام حتى عصر النهضة زى (موضة) الزمان . وعندئذ فقط أقدم (الفن الدينى ، بالباسه القديسين أثوابا كلاسيكية ، على سحبهم من الخيال الشعبى ووضعهم فى فلك لا يستطيع خيال الجماهير معه بعد ذلك تلويت العقيدة وما طبعت عليه من نقاء .

ومما زاد فى قوة الكيان الجسدى المادى البحث للقديسين ، توقيف مخلفاتهم الذى لم تكثف الكنيسة فقط بالسماح به بل كان أيضا يؤلف جزءا لا يتجزأ من الدين . ولم يكن بد من أن يؤدى ذلك التعلق الورع بالأشياء المادية الى اجتذاب جميع أنواع عبادة القديسين (Hagiolatry) الى دائرة من الأفكار الفجة

والبدائية ويقضى إلى تصرفات متطرفة تبعث الدهشة . فاما في مسألة المخلفات والآثار المقدسة ، فان ايمان العصور الوسطى العميق المستقيم لم يستشعر أبداً أى خوف تفتح الاعين على الحقائق أو من التجديف بسبب تناول (معالجة) الأشياء المقدسة بخشونة وغلظة . ولم تكن روح القرن الخامس عشر لتختلف كثيراً عن روح الفلاحين الأمبريانيين (Umbrian) الذين أرادوا حوالى عام ١٠٠٠ م ، قتل القديس رومالد الناسك ، لكي يتسكدوا من بركات عظامه النفيسة ، أو رهبان فوسا نيونفا الذين لم يتورعوا - بعد أن مات القديس توما الاكوينى فى ديرهم ، ونتيجة لخوفهم من أن يفلت من أيديهم كائن مقدس - عن قطع رأسه وإغلاء الجسم والاحتفاظ به . وعندما وضع جثمان القديسة اليزابث المجرية فى الكنيسة ليشاهده المشيعون فى ١٢٣١ ، حضر جمهور من المصلين يقطع أو مزق مزقا من الكتان الذى يستروجهما ، وقصوا الشعر والأظفار بل حتى حلمتى الثديين . وفى ١٢٩٢ شوهد شارل السادس ملك فرنسا ، أثناء إحدى الحفلات الدينية المهيبة يوزع بعض ضلوع جده القديس لويس فمنح كلا من بيير دابى وعيميه دوقى برى وبرجنديا ضلوعاً كاملة ، وأعطى الأساقفة عظمة يقتسمونها فيما بينهم ، فانطلقوا يتقاسمونها بعد انتهائهم من تناول الطعام .

وربما كان الواقع أن هذه الهيئة الجسدية المادية والمأوغة إلى أبلغ حد للقديسين، أى هذا الشكل ذى العالم البالغة التحديد والوضوح، هو النسب الحقيقى فى ذلك الحيز المفرط الضيق الذى يشغلونه فى دائرة الأحلام والرؤى والخبرات الخارقة للطبيعة . فان جميع الفلك الضخم المتعلق بمشاهدة الأشياء والعلامات والأطيان وظهور العفاريث ، وهو الفلك الشديد الزحام فى العصور الوسطى ، يقوم بصفة رئيسية بمعزل عن توقير القديسين . وبديهي أن هناك حالات استثنائية مثل ظهور الملاك ميخائيل (: ميكال) والقديسة كاترين « والقديسة . ارجريت لجان د'رك » وفى الامكان اضافة أمثلة أخرى . ولكن مشهد الأوهام المتجمعة الشائعة بين العامة ، يمكن أن يقال عنه على وجه الجملة ، انه مملوء بالملائكة والأبالسة وأطيان الموتى والنساء المتشحات بالبياض ، ولكنه ليس مملوءاً بالقديسين - . وترمى حكايات ظهور قديسين معينين - فى المادة - بأنها تعرضت بالفعل لبعض التفسير الكنسى أو الأدبى . والشبح عند مشاهدته المضطرب ليس له اسم ولا يكاد يكون له شكل . وفى الرؤيا الشهيرة التى رآها فرانكتال فى ١٤٤٦ « برى الراعى الصغير أربعة عشر ملاكاً (شاروييم) وكلهم متشابهون وهم يخبرونه بأنهم « الشهداء المقدسون » الأربعة عشر ، الذين نسب اليهم فن تشكيل الايقونات (Iconography) حالات الظهور هذه المحددة والمشورة . وعندما تلتصق خرافة بدائية بتوقير أحد القديسين فعلاً ، تحتفظ بشئ من الطابع المبهم عديم الشكل الذى هو من ضروريات الخرافات ، كما جرى فى حالة القديس برتولف فى مدينة غنت الذى يمكن سماعه يلق جوائب نعشه بدير القديس بطرس

بتكرار كثير وبصوت مرتفع جدا (Moult dru et moult fort) كتحذير من كارثة مقترية ، تؤشك أن تحل .

وغنى عن البيان ان القديس « بشخصه الواضح المعالم ، وصفاته وقسماته المعروفة جيدا على النحو الذى كانت تصور به أو تنحت فى الكنائس ، كان أبليج واضحا تماما لا يحيط به أدنى خفاء » فهو لم يكن ليبعث الرعب كما تفعل الأطياف الفاضة والمجهول الذى يرتاد الأماكن . وترجع الرهبة من الخوارق الى ما لظاهراتها من طابع غم محدد . فما تكاد تتخذ هيئة واضحة المعالم حتى تفقد ماتحدثه من رعب . وذلك بينما كانت اشكال القديسين المألوفة تنتج ذلك الأثر المطنن الذى يحدثه منظر رجل الشرطة لفريب فى مدينة أجنبية . والفت المجموعة المعقدة من الأفكار المتصلة بالقديسين « منطقة محايدة من التقوى الهادئة والمأنوسة (أن صح ذلك القول) » تقدم بين نشوة التأمل وحب المسيح فى جانب « ومرعبات مس الشيطان » فى الجانب الآخر . ولعلنا لا نتجاوز حدودنا كثيرا حين نؤكد أن توقير القديسين ، باستنزافه كل ما تفيض به الأنفس من التدفق العاطفى الدبنى وتصريفه للخوف الدبنى « كان يفعل فى تنوى المصور الوسطى الجباشة فعل المسكن الناجع .

وكان لتوقير القديسين مكانه بين أبرز مظاهر الايمان الخارجية . فهو خاضع لمؤثرات الخيال الشمسى أكثر منه لمؤثرات علم اللاهوت . على أن تلك المؤثرات تحرمه أحيانا من كرامته . وتمثل النحلة الخاصة المرتبطة بالقديس يوسف التى ظهرت قرب نهاية العصور الوسطى « سمة مميزة خاصة فى هذا الصدد » ويمكن اعتبارها النظير المقابل للعبادة (التمجيد) الحارة الحميمة « للملءاء » ، وليس حب الاستطلاع الذى ينظر به الى « يوسف » الا نوعا من رد الفصل ازاء التمجيد الحار « لمريم » . فيرفع شخص الملاء باطراد الى أعلى عليين بينما يتحول شخص يوسف رويدا رويدا الى صورة كاريكاتورية . وبصوره الفز فى صورة ريفى فى أسمال بالية « وهو يظهر بهذا الشكل فى الصورة المزدوجة (Diptych) التى رسمها ملكيور برويدرلام بمدينة ديجون (عاصمة برجنديا) . ثم يأتى دور الأدب وهو شئ أكثر وضوحا من فنسئون الرسم التخطيطية (Graphic) ، وإذا هو يبلغ بالمعملية ذروتها بأن يجعله مضحكا تماما . وبدلا من الإعجاب بيوسف باعتباره الرجل الذى يلقى أعلى درجات الإشار بين الجميع « ترى ديشان يمثله فى صورة طراز الزوج الكادح .

انت يا من تخدم زوجة وأطفالا

تذكر دائما يوسف ! .

فانه خدم زوجته بكأبة وحزن ،

كما أنه حرس يسوع المسيح فى طفولته »

ومشى على قدميه وقد علق صرته على عصاه * ،
وهو يصور على هذه الصورة في أماكن كثيرة ،
الى جوار بافلة « ليدخل السرور الى أفئدتهم »
وهكذا عاش ليس لديه أدنى تسلية في هذا العالم .
ثم يعود ، بطريقة أكثر غلظة :
يا له من فقر قاساه يوسف !
ويا لها من مصاعب ويؤس !
عندما ولد الرب !
كم من مرة حملة ،
ودضعه في ظل طبيته مع أمه أيضا ! .
على بفلته ، وأخذها معه :
لقد رأيته مرسوما على ذلك النحو ،
وقد ذهب الى مصر .
ويصور الرجل الطيب منهوك القوى
وهو يرتدى
عباءة وثوبا مخططا .
وقد حمل على عاتقه عصا
قديمة بالية وكسورة .
ولم يكن له أية متعة في هذا العالم
والكن الناس يقولون عنه :
هذا هو يوسف الاحق (كذا) .

في هذا دلالة توضح كيف أن الالف بالأشياء أدى بالأفكار الى فقدان
التوقير . وظل القديس يوسف نموذجاً مضحكا (كذا ! ٠٠) بالرغم من التوقير
الخاص جدا الوجه اليه . واضطر الدكتور ايك « خصم مارتين لوتر » الى
الاصرار على أنه لا ينبغي أن يظهر على المسرح ، أو على الأقل لا يسمح له بأن
يتولى طبخ المصينة (ne ecclesia Dei irrideatur) أى لئلا يسخر
من كنيسة الله . وظل زواج (ارتباط) يوسف بمريم على الدوام موضع
فضول يدعو الى الأسف ، فضول امتزج فيه التأمل والنظر الدنيوي الدنس
بالتقوى الصادقة . ويفسر « فارس ده لاتور لاندري » « وهو رجل ذو عقلية
مسفة ، ذلك لنفسه على الشاكلة التالية : « وشاء الله أن تتزوج ذلك الرجل

* المرة : ما يجمع فيه الشيء ويشد والجمع صرر (معجم الوسيط) .

الورع يوسف ، وكان كهلا ومستقيما ، وذلك لأن الرب شاء أن يولد في ظل الزوجية ، ابتغاء التمشي والمتطلبات الشرعية الدارجة « ورغبة في تجنب القيل والقال ، » .

وهناك عمل مخطوط لم ينشر ويرجع إلى القرن الخامس عشر ، وهو يمثل الزواج التصوفي للروح بالمروس السماوية على أنه من نوع زفاف الطبقة الوسطى ! يقول يسوع للأب : « أن كنت تسمح فاني سأزوج وستكون لي جماعة كبيرة من الأطفال والأقارب . » (كذا) ويخشي « الأب » من قيام زواج غير موفق « ولكن « المسالك » ينجح في إقناعه بأن المروس المختارة جذبة « بالابن » ، وعند ذلك يعطى الأب موافقته على هذا النحو :

خذها فانها ممتعة ولائقة ،

ان تحب عروسها الحلو ،

والآن خذ كثيرا من ممتلكاتنا

واعطها لها بوفرة .

وليس هناك شك فيما تهدف اليه هذه الرسالة من قصد تقي جاء .
على انها ليست سوى مثال لدرجة التفاهة التي تترتب على تدفق جافع للخيال .

فان كل قديس ، كان له بفضل امتلاكه لشكل خارجي متميز واضح : شخصيته الخاصة الشهيرة « بعكس الملائكة تماما » الذين « باستثناء رؤساء الملائكة الثلاثة المشهورين ، لم يكتسبوا أية هيئة محددة . ومما زاد هذا الطابع الفردي لكل قديس قوة ، الوظائف الخاصة التي كانت تنسب لكثير منهم . على أن هذا التخصص في نوع المساعدة التي كان يقدمها مختلف القديسين « كان عرضة أن يدخل عنصرا ميكانيكيا إلى التوقير الموجه اليهم . فان القديس روك St. Roch الذي يستفاد به بوجه خاص على الطاعون ، لم يكن محيى تقريبا من أن يتراعى الأمر معه إلى أن يركز تأكيد شديد على دوره في الشفاء « وعندئذ تتعرض الفكرة التي تحتتمها العقيدة السليمة من أن القديس لا يصل إلى الشفاء إلا عن طريق شفاعته عند الله « لأن ينسأها الناس وتزيغ عنها أبصارهم . وكان ذلك ينطبق بوجه خاص على حالة « الشهداء المقدسين » (القديسين الناصرين Les saints auxiliaires) الذين يذكر عددهم عادة على أنه أربعة عشر وأحيانا خمسة أو ثمانية أو عشرة أو خمسة عشر . ونشأ توقيرهم وانتشر بين الناس قرب نهاية المصور الوسطى .

انهم خمسة قديسين في قائمة النسب
 وخمس قديسات انثيات ، شاء الله ان يمنحهم
 رحمته في نهاية حياتهم ،
 فكتب على نفسه لن كل من استنجد بعونهم بكل نؤاده ،
 في كل ما يتعرض له من أخطار أن يستجيبوا لدعوته ،
 في آية ملمة أيا كانت .
 ومن ثم فحكيم ذلك الذي يجعل هؤلاء الخمسة ،
 جورج ودنيس وكرستوفر وجيل وبليز .

واقرت الكنيسة الاعتقاد الشائع الذي عبر عنه ديشان بهذه الأبيات
 بإقرارها طقساً دينياً للقديسين الناصرين الأربعة عشر ، . وطابع الالتزام في
 توسطهم أو شفاعتهم معبر عنه هناك بوضوح : « يا الهى ! ، يا من ميزت
 قديسيك المصطفين ، جورج ، ألخ ، ألخ ، بامتيازات خاصة فوق غيرهم
 جميعا ، بأن كل من يستنجد في أثناء حاجته بعونهم ، يحصل على الاستجابة
 الناجمة لأدعيتهم وفق ما وعد به فضاك ونممتك » . ومن هنا يتبين أنه كان
 هناك تفويض رسمى للقدرة الإلهية على كل شيء . ومن ثم فلا يجوز أن يلام
 الناس ان هم نسوا قليلا العقيدة الثقية فيما يتعلق بهؤلاء القديسين أصحاب
 المنزلة والامتياز وزاد آثار اللحظي الآلى المباشر للدعوات الموجهة اليهم
 من أعضاء ألقموض على دورهم كشفعاء ، فبدوا كأنهم يمارسون سلطانا إلهيا
 بمقتضى سلطات تفويض شرعى وكلت اليهم . ومن هنا كان من الطبيعى جدا
 أن تقوم الكنيسة بالغناء هذه الشعيرة الدينية الخاصة بهؤلاء « القديسين
 الشفعاء الناصرين الأربعة عشر » بعد اعتقاد مجمع ترنت . وتمخضت الوثيقة
 الخارقة المنسوبة اليهم ، عن أضخم خرافة مثل الاعتقاد بأنه يكفى ان ينظر
 المرء الى آية صورة للقديس كرسطوفر مرسومة أو محفورة ، لكى يقيه ذلك
 طوال نهاره من شر نهاية قاتلة . وذلك يفسر العدد الذى لا يحصى من صور
 القديسين الموجودة عند مداخل الكنائس .

أما عن السبب الذى من أجله أفردت هذه الجماعة من بين القديسين
 جميعا ، فإنه ينبغي لنا ان نلاحظ ان غالبيتهم تظهر في الأعمال الفنية مقترنة
 بخصوصية أخاذة جدا . فكان على رأس القديس أشاثيوس اكليل من الشوك ،
 وكانت تصحب القديس جيل أبلة ، ويصحب القديس جورج أفعوان ، وكان
 للقديس كرسطوفر قامة ضخمة عملاقة، وكان القديس بليز يمثل حبيسا في مغارة
 ملؤها الحيوانات الضاربة ، ويظهر القديس كبرياك ومعاه شيطان مقيد
 بالسلاسل . ويرسم القديس دنيس حاملا رأسه تحت إبطه ، ويصور
 انقديس ارازعوس ومرفاع (ونش) ينتزع أحشاءه ، والقديس يوستاش وبين
 يديه غزال يحمل صليباً بين قرنيه ، والقديس يانتاليون بصحبة أسد ،
 والقديس فيتوس في رجل يفل ، والقديسة بربارة ومعها برجها ، والقديسة

كاثرين ومعها عجلتها وسيفها ، والقديسة مرجريت مع تينين . وربما جاز فعلا
إن الخطوة الخاصة التي كان ينظر بها إلى « القديسين الشفعاء الناصرين الأربعة
عشر » إنما كانت ترجع ، على نحو جزئي على الأقل ، إلى التأثير البالغ القوة
لصورهم .

وارتبطت أسماء عدة قديسين ارتباطا لا انفصام له بأنواع مختلفة من
العلل والأمراض بل كانت تقوم بتحديدتها بالاسم . وهكذا كانت أنواع مختلفة
من الأمراض الجلدية تسمى بداء القديس انطوان . وشاخ بين الناس إطلاق
اسم داء القديس مور على النقرس . واستدعى الفزع من الطاعون إلى اللجوء
إلى أكثر من حام واحد من القديسين ، حيث كرم القديس سيباستيان
والقديس روك والقديس جيل والقديس كرسطوفر والقديس فلنتين والقديس
ادريان ، على هذا الاعتبار بعمل شعائر دينية لهم وإقامة مواكب واتشاء
جميعيات أخوية بأسمائهم . وهنا كمن خطر آخر يتهدد نقاء العقيدة . فبمجرد
أن كان التفكير في المرض مثقلا بشعور من الرعب والخوف يخطر على بال
الإنسان ، كان التفكير في القديس ينبثق في نفس اللحظة . وعندئذ كان أسهل
الأمور أن يصبح القديس نفسه موضع هذا الخوف ، بحيث أصبح ينسب
إليه الغضب السماوي الذي كان يفك تلك البلية من عقابها ويطلقها على
البشر . وبدلا من العدالة المقدسة التي لا يسير لها غور ، بدا للناس غضب
القديس كأنما هو السبب في الشر ، واستلزم أن يسترضى . ومادام بشقى
الداء ، فلماذا لا يكون هو جالبه ؟ وعلى هذه الأسس أصبح الانزلاق من قواعد
الأخلاق المسيحية إلى السحر الوثنى مسألة في غاية السهولة . ولم يكن في
الإمكان اعتبار الكنيسة مسئولة ، مالم يجوز أن توجه اللائمة إلى إهمالها ،
حيث سمحت بإفساد العقيدة النقية في عقول الجاهلاء .

وهناك كثير من البيانات التي تشهد بأن الناس كانوا في بعض الأحيان
يعبدون بعض قديسين بمعنىين مصدرين للشرور والعلل ، وإن كاد ألا يكون من
الانصاف أن تمد من هذا القبيل تلك الإيمان التجديفية التي أوشكت أن
تنسب إلى القديس انطوان دور شيطان جهنمي شرير : « ليحرقني القديس
!نطـوان » (Que Saint Antoine me arde) ليحرق
القديس أنطـوان الماخـور ، (Saint Antoine arde le tripot)
« ليحرق القديس أنطـوان الوحش » (Saint Antoine arde la monture) وهي أبيات كتبها الشاعر كوكيار .

وكذلك أيضا يقول ديشان على لسان بعض الفقراء :

بيمـنى القديس أنطوان شره بأغلى ثمن ،

فانه يلـكى النار في جسمي .

ويناجي متسول مصاب بالنقرس نفسه على هذا النحو : أنت غير قادر

على المشي ؟ ذلك افضل ، فانك توفر ضريبة الطريق : لن يجعلك القديس
مور ترنمش (Saint Mor nete fera fremir)

وهذا روبر جاجان ، الذي لم يكن على الاطلاق ممن يصادون توقير
القديسين ، يمدق (De validorum per Franciam mendicantium varia astucia)
اي « عن شحاذين اقوياء يجوسون خلال فرنسا » ، الى وصف المتسولين
على هذا النحو : « يقع الواحد منهم على الأرض وينخم بصاقا كرية الرائحة
وينسب ما هو فيه من حال الى القديس جان . وتغطي القروح آخرين
وينسب وزرها الى غلطة القديس فياكر الناسك . وانت يا دميان ! تمنهم
من التبول ، والقديس انطوان يحرق مفاصلهم ، ويجعلهم القديس بيوس
عرجا ومشلولين » .

ويسخر ارازموس في احدي محاوراته (Colloquies) من هذا الاعتقاد .
فان أحد مخاطبيه يسأله هل القديسون في السماء أكثر اساءة مما كانوا
في الأرض ؟ فيجيبه الآخر قائلا : نعم ، فان القديسين وهم في مجد الفردوس لا
يودون أن يهانوا . فمن ذا الذي كان أعذب من القديس كورنيليوس ، وأرحم من
القديس انطوان ، وأصبر من القديس يوحنا المعمدان ؟ اثناء حياتهم على
الأرض ؟ والآن يا للأمراض المزعجة التي يرسلونها ان لم يلقوا التكريم
النصحيح ، . ويذكر رابليه أن الطبقة الدنيا من الوعاظ أنفسهم كانوا يصورون
القديس سيبستيان لجماعة المصلين معهم على انه مصدر الطاعون ، والقديس
يوتروبيوس على انه مصدر مرض الاستسقاء . وكتب هنري اتيان عن نفس هذه
المحرفات على هذا النحو عينه . فاما انها كانت موجودة فشيء مقرر بوضوح
كما ترى .

وقد تركزت المكونات الانفعالية لتوقير القديسين تركزا شديدا حول
اشكال صورهم والوانها الى حد أن مجرد الإدراك الجمالي المحض ظل على
الدوام خطرا يهدد بمحو العنصر الديني . إذ لم يكد الانطباع المشرق الذي
تمكسه هيئة الصور بما لها من نظرات مترعة بالتقوى او النشوة ومن تمويه
نرى بالذهب ، ومن ثياب فاخرة . قد صورت كلها تصويرا ممجبا أخذا بفن
بالغ الواقعية ، يدع مجالا للتأمل في العقيدة : وكانت تنبجس نحو هذه
الكائنات المجيدة اندفاعات من التقوى حارة حميمة بغير اعارة أي اهتمام
للحدود التي وضعتها الكنيسة . فالخيال الشعبي العام كان يرى أن القديسين
« حياء وأنهم مثل الآلهة » . فليس ثمة عجب ، اذن في أن يرى المدققون
المتشددون من دعاة التقوى (Pietists) مثل جمعية « اخوان الحياة
المشتركة » وكان « ونديشايم » في تطور توقير القديسين شيئا معيضا من
الخطر على التقوى العامة . ومن أعجب الأمور واشدها لفتا للنظر أن تخطر
الفكرة نفسها على بال رجل مثل يوستاش ديشان ، وهو شاعر سطحي بحث

ذو عقلية عادية ، وهو من أجل ذلك السبب نفسه يعد مرآة صادقة للتطلعات العامة في زمانه .

لا تصنعوا آلهة من الفضة
ولا من الذهب أو الخشب أو الحجر أو البرنز ،
تقتاد الناس الى عبادة الأصنام .
لأن للصنم شكلا جميلا ،
فان تلويثها الذي منه اشكو
وان جمال الذهب الوهاج
يجعل كثيرا من الجهال يمتقدون
ان هذه الاشياء هي الله بالتأكيد
كما انهم يوقرون بالافكار الحمقاء
تلك الصور التي تقوم هنا وهناك
في الكنائس ، حيث يضمون منها عددا وفيرا .
وذلك صعل سييء جدا ، وبالإيجاز
ينبغي لنا الا نعبد مثل هذه الاشياء الزائفة ..
فيا ايها الأمير ، فلنؤمن بالله واحد فقط
وعنينا أن نعبد الى حد الكمال
في الحقول ، بكل مكان ، اذ ان ذلك هو الصواب .
فليس هناك ارباب مزيفون ، لا من حديد ولا من حجر ،
الأحجار التي ليس لديها ادراك
وعليها الا نعبد هذه الاشياء الزائفة .

وربما جاز لنا ان نعد شدة الاهتمام بنشر نحلة الملائكة الحراس ، الذي حدث قرب نهاية العصور الوسطى ، ضربا من رد الفعل اللاشعوري ضد الخيط الوفير لما شاع بين الناس من اخبار القديسين . فقد تبلور شطر بالغ الضخامة من الايمان الحي الفعال في عملية توقيم القديسين ، وبدا نشأ تلهف الى شيء روحاني أكثر لينون موضع التوقير ومصدر الحماية . وحين اقبلت التقوى على توجيه نفسها شطر الملائكة ، بصورتها المتخيلة في غيوض والمجردة من الشكل او تكاد ، استرجعت الاتصال بالخارق للطبيعة وبالسري الخفي . ولمرة الثانية نجد ان جان جيرسن ، ذلك المكافح الذي لا يكل من أجل نقاء العقيدة ، هو الذي يزكي على الدوام نحلة الملاك الحارس . ولكنه اضطر ، هنا ايضا ، ان يصارع حب الاستطلاع الجامع ، الذي اوشك ان يغمر التقوى

تمت كتلة من تفاصيل عادية تافهة . وفي ارتباط بموضوع الملائكة ذلك بالذات ، الذي كان يشكل قاعدة سليمة الى حد ما ، افحصت اعداد كثيرة من الأسئلة الدقيقة نفسها : اهي لا تركنا قط أبدا ؟ اهي تعرف مقدما ، هل سننجوا أم نكون من الهالكين ؟ وهل كان للمسيح ملاك حارس ؟ وهل سيكون للمسيح الدجال وأحد منها ؟ وهل تستطيع الملائكة التحدث الى ارواحنا بغير رؤى ؟ وهل تقدمنا الملائكة الى الخير مثلما تقدمنا الله اطين الى الشر ؟ - ان جيرسن ليمتص حديثه للناس بقسوة ان دعوا هذه التأملات الدقيقة لرجال الدين ، وليلتزم المؤمنون بالعبادة البسيطة والصحية السليمة .

وبعد ان كتب جيرسن بمئة عام ، هاجم الاصلاح الديني نحلة القديسين ، ولم يلق في أية مسألة من المسائل التي نازل فيها مقاومة أقل من التي وجدها في تلك النحلة . وعلى النقيض التام من الاعتقاد بالسحر والشياطين ، الذي احتفظ كامل الاحتفاظ بمواقفه بالأقطار البروتستانتية بين كل من رجال الدين والدنيا ، سقط القديسون صرعى بغير ان ترتفع يد بضربة واحدة دفعا عنهم . والراجح ان ذلك كان يرجع الى ان كل شيء يتصل بالقديسين أصبح تقريبا « نفابة مخلفات Caput Mortuum » . فقد استنفدت التقوى نفسها في الصورة والأسطورة (Legend) والشعيرة الدينية . وتم التعبير عن محتوياتها جميعا على أوفى وأكمل وجه . حتى لقد تبخرت الرهبة التصوفية (المستيقية) . ولم تعد نحلة القديسين مفروسة في نطاق وراء الخيال . على ان تلك الجذور في حالة المعتقدات المتعلقة بالشياطين ظلت على قوتها الفظيعة نفسها .

فلما ان اضطر الاصلاح الديني الكاثوليكي الى إعادة نحلة القديسين الى نصابها ، كان أول واجب تحتم عليه هو أن يشذبها . أن يجتث تماما النمو الوافر الثرى الذي اجتلبه خيال المصور الوسطى . وأن يؤسس نظاما أشد صرامة حتى يحول دون عودة النحلة الى الازهار من جديد .

طرز الحياة الدينية

عند دراستنا لتاريخ الحياة الدينية ، ينبغي لنا الحذر من رسم خطوط حدود بصورة بالغة الدقة . وعندما نشهد ، جنباً الى جنب أشد التناقضات استرعاء للنظر بين حميم التقوى وعدم الاكترات المقترن بالسخرية ، فإن من أيسر الأمور تفسيرهما بالمقابلة بين الديوى والتقوى وبين ذوى الألباب والجهال ، وبين دعاة الإصلاح والمحافظين ، كأننا يؤازرون جماعات متميزة بعضها عن بعض . على أننا حين نفعل ذلك يفوتنا أن نحسب بالقدر الكافى حساب التركيب المعقد العجيب للنفس البشرية ولاشكال الثقافة . ولكى يتحيا لنا تفسير التناقضات المدهشة فى الحياة الدينية قرب نهاية العصور الوسطى ، ينبغي لنا أن نبدأ عملنا بالاعتراف بوجود اعواز عام الى التوازن فى المزاج الدينى ، جعل الأفراد والجماعات كليهما عرضة لتناقضات عنيفة وتضخيرات مفاجئة .

والصورة العامة التى تمثلها الحياة الدينية فى فرنسا قرب نهاية العصور الوسطى تعرض علينا نوعاً من الممارسة الدينية آليا جدا ومتراخيا جدا فى كثير من الأحيان ، تدخله نوبات تشنجية من انسكاب التقوى الحارة . لقد كانت فرنسا بعيدة كل البعد عن ذلك الشكل الخاص من المنازع التقوية (Pietism) التى تعزل نفسها فى دوائر صغيرة من الأتقياء المتبتلين المتوقدين حماسة كالذين نجدهم فى الاراضى المنخفضة ، كهينة « العقيسة الحديثة Devotio moderna » ، التى يسيطر عليها شخص توماس الكمبينى (آ . كمبيس) مثلاً ، ورغم ذلك فإن فرنسا لم تكن تفتقر الى تلك الحاجات الدينية التى تمحضت عن تلك الحركة ، وكل ما فى الأمر أن من فيها من الأتقياء المتبتلين لم يؤلفوا هيئة خاصة . فاما أنهم وجدوا لأنفسهم ملاذاً فى الهيئات الدينية

القائمة . وأما أنهم ظلوا ضائعين في خضم الحياة الدنيوية ، دون أن يختلفوا عن جماهير المؤمنين . ولعل الروح اللاتينية تتحمل بسهولة أكثر من روح الشعوب الشمالية الصراعات التي تقابل بها الحياة في العالم كل تقى .

وربما لم يكن بين جميع التناقضات التي تتبدى في الحياة الدينية لتلك الفترة ما هو أعسر على الفهم من الاحتقار الصريح لرجال الدين . وهو احتقار يشاهد كثير سفل طوال العصور الوسطى بأجمعها ، جنباً الى جنب مع الاحترام البالغ الوفرة الذي يوجه الى قداسة الوظيفة الكهنوتية . ذلك أن روح الجماهير ، وهي التي لم يتم بعد طبعها بالطابع المسيحي على نحو كامل ، لم تنس قط نسياناً تاماً الكراهية التي كان يحسها المتوحش للرجل الذي قد لا يقاتل ولا بد أن يظل عفيفاً . فاجتمع في هذا الاتجاه الكبيراء ، الاقطاعى للفارس ، بطل الشجاعة والحلب مع الفريزة البدائية للشعب . وأسهم بالباقي ما تجل في الطبقات العليا من رجال الدين من نزعات دنيوية ، وفي درجاتهم السفلى من فساد . ومن هنا ظل النبلاء وأبناء المدينة والأقنان رقيق الأرض زمناً طويلاً يفنون كرمهم بدعابات حاكمة على حساب الراهب المتقاد لشهواته والقسيس المسرف في الشراب . والكراه هو الكلمة الصائبة التي يجب أن تستخدم في هذا السياق ، ذلك أنه كان في الواقع كرها . ان يكن دفيناً فإنه على كل حال غام وملح لا يتزحزح . ثم يكل الناس قط . من الاستماع الى التنديد برذائل رجال الدين . وكان من الشك أن كل واعظ يندد بطبقة رجال الدين لا بد أن يقابل بالتهليل والاستحسان . يقول برناردينو من سيينا : « ما يكاد واعظه ديتي . يترك هذا الموضوع حتى ينسى سامعوه كل شيء آخر ، فليس ثمة وسيلة أخرى أقوى أثراً في إعادة استرخاء الالتفات وانعاشه حين تأخذ جمهور المستمعين سنة من النوم أو يقاسون من الحر أو البرد . فعند ذلك يصبح كل انسان على الفور متيقظاً مزحاً .

ويوجه الاحتقار والهزؤ بوجه خاص الى هيئات الرهبان المتسولين . والعطرز التي يمثلها القسيس المهزوم في كتاب « مئة جديد جديد » ، مثل القسوس المتضور جوعاً الذي يقرأ القداس مقابل دريهمات ، أو قسيس الاعتراف الذي يجمع بأن يحل العائلة من كل شيء كل عام مقابل ضعامة وسكنه . كلهم جميعاً من الرهبان المتسولين . وينظم مولينييه مجموعة من تمنيات « العام الجديد » . فيقول :

فلندع الله أن اليعقوبيين

ياكلون الأوغسطينيين .

وأن الكرمليين يشفقون

بجبال المينوريين (: الفرانسيسكيين) .

فلما أن جاء الوقت الذي نعيد فيه احياء هيئات الرهبان المتسولين ، ترتبه

على ذلك انتعاش للوعظ الشعبي ، أدى الى حدوث تلك الانفجارات العنيفة في
الحياة الدينية والندم التي دمغت الحياة الدينية في القرن الخامس عشر بميستها
البالغ القوة .

وتنطوى هذه الكراهية الخاصة للرهبان الشحاذين على دلالة على نفير
في الأفكار على جانب كبير من الأهمية . فلم يعد التصور الشكلي والاعتقادي
(Dogmatic) للفقر كما أطراه القديس فرنسيس الأسيسي ، وكما رعاه رهبان
هيئات الرهبان المتسولين ، ينسجم مع الماطفة الاجتماعية التي أخذت تنشأ
آنذاك . لقد شرع الناس يعدون الفقر شرا اجتماعيا بعد أن كان يعد فضيلة
رسولية . ووازن بيير دابى بين هيئات الرهبان المتسولين وبين « الفقراء حقا »
(vere pauperes) وكانت انجلترا سبق من غيرها من الأمم يقظة الى الناحية
الاقتصادية للأمور ، فأعطت قرب نهاية القرن الرابع عشر ، أول تعبير عن
عاطفة قداسة العمل المنتج في تلك القصيدة المعنة في خيالها المجيب والمؤثرة:
« رؤيا وليم حول بطرس الحراث »

(The vision of William concerning Fiers Plowman)

ومع ذلك يمضى هذا الاتجاه العام الى الفض من شأن القسيسين والرهبان
وسبهم جنبا الى جنب مع توقير عميق لوظيفتهم المقدسة . فقد رأى جيلبير ده
لانوى في روتردام قسيسا يهدى من نائرة فتنة برفعه الى أعلى جسد الرب
(Corpus Domini) أعنى القربان المقدس .

وتعاود التحولات المباشرة والتباينات العنيفة الموجودة في الحياة الدينية
للجماهير الجاهلة ، الظهور من جديد في مثيلتها لدى المثقفين من الأفراد .
وكثيرا ما تهبط الاستنارة على الشخص هبوط قصف الرعد كما فعلت في
حالة القديس فرنسيس ، حيث يسمح كلمات الانجيل كأنها هي أمر ملزم
واجب الطاعة . وقد يسمح فارس شعائر التعميد تتلى : ولعله قد سمعها
عشرين مرة قبل ذلك ، ولكن على حين بفتة تنفذ الفضيلة الاعجازية لهذه
الكلمات الى روحه ، فيأخذ على نفسه عهدا بأن يطرد الشيطان منذ تلك اللحظة
بمجرد تذكر التعميد . وكان جان ده بويل على وشك شهود مبارزة . وأوشك
الحصان أن يقسم على « الحبز المقدس » على عدالة حقهما . وتتملك الحكم على
حين بفتة فكرة بأن أحد الحصين لابد أن يقسم كاذبا . فيخسر نفسه بغير
رجعة ، فيصيح قائلا : « لا تقسم ! ولكن فقط قاتلا على رهان قيمته خمسين
كراون ، دون النطق بأى قسم » .

فاما كبار النبلاء ، فإن ما طبعت عليه أساسا الأبهة الصلغة والمتعة
المضطربة التي يحيونها من عدم السلامة . أسهمت في افراغ طابع تشنجي
على تقواهم من وقت لآخر . فهم قوم تلم بهم التقوى في نوبات فجائية وذلك
لأن الحياة لديهم مفعمة بالتلهية الى أقصى حد . مثال ذلك أن شارل الخامس
ملك فرنسا يتوقف عن مطاردة الصيد في أشد لحظاتها إثارة ، لكي يستمع الى

انعداس . وهذه آن البرجندية . زوجة بدفورد ، بينما هي تروع الباريسيين ذات مرة بانارة رشاش الطين على احدى الجنازات بركوبها حصانها بجنون . اذ هي تترك حفلا فى القصر فى منتصف الليل لتحضر صلاة السحر . مع رهبان السلسنتين . وقد اجتلبت على نفسها موتا سابقا لاوانه بزيارتها المرضى فى مستشفى « دار الله (Hôtel-Dieu) » .

ومن أمراء ونبلاء القرن الخامس عشر ، أكثر من واحد يعرض علينا طراز الرجز . الذى يجمع بين خليط لا يكاد يمكن تصوره من التقوى المتبتلة والفسوق الخليع . فقد كان لويس من أورليان وهو مجنون بحب الترف والمذات ، مولع حتى بخطيئة استحضار الأرواح ، يحتجز لنفسه قلاية فى غير النوم العام لرهبان السلسنتين ، اللذين كان يشاركونهم فى أصوام الحياة الديرية وواجباتها ، مع القيام عند منتصف الليل وحضور خمسة أو ستة قداسات فى اليوم فى بعض الأحيان .

ويتجلى التعاضى فى شخص واحد بين التبتل التقى والنزعة الدنيوية على نحو اخاذ فى فيليب الطيب . فان ذلك الدوق الذى ذاعت شهرته بمن التف حوله من صحبة بالغة الامتياز Moalt belle compagnie من الزناء ، وبما يقيم من ولائم مسرفة التبذير ، وبسياسة يفلب عليها المشع ، وكبرياء لا يقل شراسة عن خلفه ، كان فى الحين نفسه تقيا متبتلا بكل معانى الكلمة . فقد اعتاد المكث فى مصلاه مدة طويلة بعد القداس ، والعيش على الحبز والماء مدة أربعة أيام كل اسبوع ، فضلا عن ليالى التهجد لسيدتنا العذراء والرسل . وكثيرا ما يظل صائما حتى الساعة الرابعة مساء . وهو يوزع الصدقات على معيار ضخيم وفى السر . وبعد الهجوم المباغت على لكسمبرج ، يظل منهمكا فى ساعاته التهجدية وصلوات الشكر الخاصة مدة تطول حتى ينفد صبر حرسه . الذين كانوا ينتظرونه على ظهور خيولهم ، ويتبرمون ، لأن القتال لم ينته بعد تماما . ولما أن حذر الدوق من الخطر اجاب بقوله : « ان كان الله ، كتب لى النصر ، فانه سيحفظه لى » .

وهناك أمثال جامستون فيبوس ، وكونت ده فواه Foiz والملك ريتيه ، وشارل ده أورليان وهم يمثلون على صورة بالغة الاختلاف طرزا تجمع بين المزاج الدنيوى البحت ، بل حتى الطائش فى الغالب ، وبين روح تقوى تبشلية قد ينفر المرء من وصيها بالنفاق أو التعصب الأعمى . والأحرى بنا أن نعدما ضربا من التوفيق الذى لا يكاد يتصوره العقل المعاصر - بين نقيضين خليقين . ويتوقف امكان وجوده فى المصور الوسطى على الثنوية (الازدواج) المطلقة للتصورين الذين كانا يسيطران آنذاك على كل تفكير وكل عيش .

ويقرون أهل القرن الخامس عشر الى التقوى المتزمتة حب كل فخم عجيب . ويتجلى شفهم بتخلية العقيدة بكل فاخر من الأشكال والألوان فى أشكال أخرى عدا الأعمال الفنية الدينية . وربما وجدنا ذلك الشغف أحيانا فى أشكال

الحياة الروحية ذاتها . فعندما يضع فيليب ده ميزير مشروع « هيئة رهبان آلام المسيح » ، التي كان يراد منها انتقاد عالم المسيحية ، يتصور أمامه حشدا هائلا من الألوان والرايات . وسيكون الفرسان حسب مراتبهم في ثياب حمراء وخضراء وقرمزية ولازوردية وعليها صليبان حمراء ، وقلانس من نفس اللون . فاما المييد الأكبر للجيش فسيكون في ثياب بيضاء في بيضاء . ولئن لم يشهد الا النذر اليسير من هذه الفخامة فانه استطاع على الأقل ، نظرا لأن هيئة رهبانه لم تؤسس قط ، أن يشبع ذوقه الفني في دير السليستين بباريس ، الذي كان ملاذا له في أخريات سنه . واذا كانت قواعد هيئة الرهبان التي اتبناها كاخ دنيوى ، بالغة الشدة ، فان كنيسة الدير ، كانت من الناحية الأخرى ، بالغة الفخامة والروعة ، وكانت مدفنا لأمرأ ذلك العهد ، تتلألا كل جوانبها بالذهب والأحجار النفيسة ، وذاع صيتها على أنها أجمل كنائس باريس .

والحق انه ليس بين تقوى المترفين وبين المظاهر المسرحية - (التياترية) للمغلاة في التواضع ، إلا خطوة واحدة . وقد تذكر أوليفيه ده لامارش انه شهد في شبابه دخول جاك ده بربون ملك نابولي الأسرى ، الذي طرح العالم جانبا بناء على نصائح القديسة كوليت . وكان الملك فم ثياب رثة محمولا في عربة يد ، ولا تختلف عن العربات التي يحمل فيها الروث والغائط ، . تتبعه عن كثب حاشية رشيقة . ويقول لامارش : « وسمعتها تقال وتردد ، بأنه في جميع ما هبط من مدن ، كان يدخل على هذا النحو تواضعا ومذلة » .

وتشهد التوجيهات الدقيقة التي أعطاهما عدد من الأشخاص الأتقياء حول دفنهم ، بنفس هذا النوع من التواضع المفرط . فتجد بيير توماس المبارك ، يتفوق على القدوة التي تركها القديس فرنسيس الأسيسى ، بأن يوصى بلفه في جوالق (جوال) وحول عنقه حبل ، وأن يتركوه هكذا على الأرض حتى يسلم الروح . يقول : « ادفتونى عند مدخل المنطقة المخصصة للمرتلين (الكورس) » حتى ينوس كل انسان على جسمي . حتى الكلاب والمعز ، . ويحاول فيليب ده ميزير تلميذه وصديقه ، أن يزيد عليه أكثر في التواضع الخيالي الجامح . فهو يطلب أن توضع حول عنقه حين يحتضر سلسلة حديدية ثقيلة . فإذا هو أسلم الروح وجب أن يجر من قدميه ، عاريا الى مكان المرتلين ، حيث ينبغي أن يظل على الأرض متقاطع الذراعين وقد ربط الى لوح من خشب بثلاثة حبال . وهكذا يتحتم على « هذا الكنز الثمين للددود » أن ينتظر حتى يأتى الناس لحمله الى رصه . ويقوم اللوح الخشبي مكان النعش الفاخر ، المزين بشارات نبالة الدنيوية الباطلة ، التي كانت على أن تعرض أمام الأنظار عند دفن الحاج التعس ، لو أن الله بلغ من كرمه له أن سمح له أن يموت في قصور أمرأ هذه الدنيا ، . حتى اذا جرت « جيفته » على الأرض مرة ثانية أقيت في القبر عارية تماما .

ولن يدهش المرء اذ يعلم أن هذا الرجل الولوع بالتحديد الدقيق ، ترك وراءه عدة وصايا • ولكن الوصايا الأخيرة منها خالية من هذا النوع من التفاصيل • وعند وفاته التي حانت في ١٤٠٥ دفن مكرما في مسوح الرهبان السيلستيين وحفر على شاهد قبره نقشان ، يحتمل أنهما من انشائه هو •

وبديهي أن المثل الأعلى للقداسة كان على الدوام لا يتسع للكثير من التغيرات • فإن القرن الخامس عشر لم يفتح الأبواب في هذه الناحية أمام تطلعات جديدة • ونتيجة لهذا لم يكد يكون لعصر النهضة أى تأثير على تصور الناس لحياة القداسة والتقى • وبدأ ظل القديس والمتدين التصوفى أو الباطنى على حالهما لم يسهما أى تغيير من تقلبات الأزمان • فإذا أنت استعرضت القديسين على كر الأزمان ، وجدت طرزهم لمهد « الإصلاح الدينى المضاد » (الكاثوليكي) هى نفسها طرزهم فى العهد المتأخر من العصور الوسطى ، وهؤلاء بدورهم لم يختلفوا اختلافا جوهريا عن أمثالهم فى القرون السابقة • فقبل نقطة الانقلاب الكبرى للعهد التاريخى وبعدها ، يبرز طرازان من القديسين يروضا واضحا :

(أ) الرجال ذوو الحديث التارى والأعمال الناشطة مثل أجناطيوس دى لويولا وفرانسوا زافير وشارل بورروميو ، الذين ينتسبون الى نفس طبقة ونوع برتاردينو بن سينا ويوحنا كايستراتو وسان فنسان غرار فى الأزمنة الأبرك •

(ب) والرجال ذو لا استغراق فى النشوة الهادئة أو الممارسة للتواضع المسرف والمساكين بالروح مثل القديس فرنسيس من باولا والمبارك بطرس من كسمبرج فى القرن الخامس عشر وألويسيوس جونزاجا فى السادس عشر •

ولن يكون من المستبعد عقلا عقد موازنة بين رومانتيكية الفروسية ، بوصفها عنصرا من عناصر الفكر الوسيطى ، وبين رومانتيكية للورع ، بمعنى كونها نزعة الى اصفاء ألوان الحيال ونبرات الحماسة على شكل مثالى للفضيلة والواجب • وما يسترعى النظر أن هذه رومانتيكية الورع انما تهدف على الدوام نحو المعجزات والمبالغات فى التواضع والمذلة والزهد ، أكثر كثيرا مما تهدف الى المنجزات الباهرة فى خدمة السياسة الدينية • وأعلنت الكنيسة فى بعض الأحيان ضم عظماء الرجال العاملين ذوى القعالية الذين أحيوا الثقافة الدينية أو عملوا على نقائها الى عداد القديسين • بيد أن الحيال الشعبى كان أشد تأثرا فى جميع العصور ، بكل مسرف خارق للطبيعة بعيد عن المعقول •

وقد يشوقنا أن نلاحظ بعض السمات التى تريتنا اتجاه الطبقة الأرستقراطية - بما طبعت عليه من تهذيب وتدقيق وانشغال بالغ بفكرات الفروسية - ن مثال الحياة الورعة • فإن أسر أمراء فرنسا أنتجت قديسين متأخرين فى الزمان على القديس لويس • فقد وجد شارل ده بلواه « المنتسب

عن طريق أمه إلى بيت، فالواه ، نفسه مكلفا بحكم زواجه من وراثة عرش
بريتاني ، بخوض حرب وراثة استغرقت الشطر الاعظم من حياته . فوجد عند
زواجه من جان ده بانتيفر أن يتخذ شارات الدوقية وصيحتها في القتال ،
وهو أمر معناه : مقاتلة جان ده مونتفور ، مدعى العرش الذي تسانده إنجلترا .
وخاض كونت بلواه غمار الحرب على أفضل وجه يأتيه فرسان زمانه وقواده .
وقضى في الأسر تسع سنين بإنجلترا ثم لقي حتفه في أوراي Aurai في ١٣٦٤ ،
وهو يقاتل جنبا إلى جنب مع برنارد ده جيسكلان وبومانوار .

ونشير الآن ، أن هذا الأمير الذي قضى عمره كله جنديا مقاتلا ، عاش
منذ شبابه إلى آخر عمره ، عيشة زاهد . وغاص منذ طفولته في دراسة الكتب
التي تهذب الاخلاق، وهو تذوق بذل أبوه أقصى جهده لتخفيفه ، إذ رآه غير مناسب
لمقاتل عتيق في المستقبل . ثم كان من عاداته فيما بعد النوم على القش قرب
فراش الزوجية . وعند وفاته وجد أنه يرتدى قميصا من شعر تحت درعه وكان
يوالي الاعتراف كل مساء قائلا بأنه لا يجوز لمسيحي أن يبيت على خطيئة .
واعتماد بينما هو أسير في لندن ، دخول المقابر للركوع وأداء صلاة « من الأعماق
De profundis و أبي وصليفي الفارس (Squire) وهو من بريتاني
حين طلب إليه ترديد الجوابات ❦ (المردات) أن يرددها وقال : « لا ، فهنا ،
يرقد من قتلوا والذي وأصدقائي وأحرقوا ديارهم » . وعندما أطلق من أساره
عزم على القيام برحلة حج ، حافى القدمين ، ماشيا فم الثلج ، من لاروش
ديريان ، التي أخذ فيها أسيرا ، إلى ضريح القديسة ايف بمدينة تريجييه .
وتسامع الناس بذلك فغطوا الطريق تحت قدميه بالقش والبساطين ، ولكن
الكونت تحول عنها فاوذيت قدماه ، من ثم ظل غير قادر على المشي عدة
أسابيع .

وبعد وفاته مباشرة ، عمل أقرباؤه الملكيون وبخاصة زوج ابنته ، لويس
دانجو ، وهو أحد أبناء الملك ، على ضمه إلى قائمة القديسين . ولكن انتهت
الاجراءات التي تمت بمدينة أنجير في ١٣٧١ بتطويبه أي ضمه إلى الأبرار .

وإذا صح لنا أن نشق في رواية فرواسار ، فإن ذلك الأمير شارل ده بلواه
يبدو كأنما له ابن غير شرعي . قال : « وهناك قتل على الوجه الصحيح
الكريم ، سالف الذكر الأمير شارل ده بلواه وزجه متجه صوب العدو ومعه
ابن غير شرعي اسمه جيهان ده بلواه وكثير غيره من فرسان بريتاني وتابعيهم .
فهل أخطأ فرواسار ؟ أم هل يحق لنا أن نظن أن الخلط بينم التقوى والحسية
المسدية ، البالغ الوسوخ في شخص لويس دورليان وفيليب الطيب يعاود
الظهور فيه بدرجة أدعى إلى الدهشة ؟

❦ الجواب : هو عبارة أو كلمة ينطق بها جمهور المسلمين به الكامن .

(لفتح) .

على أن تساؤلا من هذا النوع لا ينهض في حالة المبارك بيير من لكسمبرج وهو زاهد آخر نبت في دوائر البلاط . كان هذا الرجل ، سليل أسرة لكسمبرج ، التي تسمنت بمالها من فروع عديدة مقاليد السلطة الامبراطورية . وشغلت مكانة مرموقة في بلاط فرنسا وبرجنديا ، شخصية تمثل على أوضح وجه يسترعى الأنظار الطراز الذي يسميه العالم السيكولوجي وليم جيمس باسم « القديس القليل الحظ من الذكاء » ، بما يتصف به من عقل ضيق . لا يستطيع العيش الا في نطاق من التقوى معزول عن الناس بكل حرص . ومات في سن الثامنة عشر في ١٣٨٧ ، بعد أن أثقل كاهله متذ طفولته بالوظائف الكنسية ، حيث عين اسقفا لمتز وهو في الخامسة عشرة ، وما لبث بعد ذلك بقليل أن جعل كردينا لا . على أن شخصيته بعد أن تتجرد من روايات شهود العيان في اجراءات ضمه الى عداد القديسين تكاد تبعث الأسى . فان لديه استعدادا لذات الرثة وقد نال الزمن من قوته البدنية . وكان حتى وهو طفل مكرسا نفسه بكلية لشطف العيش والتبتل لله . وانه ليلوم اخاه اذا ضحك لأن الانجيل ينبئنا بأن الرب بكى ولم يخبرنا بأنه ضحك . يقول فرواسار : « حلو السماثل مؤدب كيس يتيل » في جسده ، جواد سخى اليد بالصدقات . والشطر الأكبر من ليله ونهاره كان يقضيه في العبادة والصلاة . ولم يكن في حياته كليا شيء الا التواضع والمذلة . وجاوب والداه النيبلان في أول الأمر اقناعه بالمعدل عن حياة التدين . وعندما قال انه يريد الانطلاق في الدنيا للوعظ والارشاد قيل له : « انك لمفرط الطول ، ومن ثم سيعرفك الناس جميعا على الفور . ولن تتحمل البرد ، فاما عن التبشير بالحرب الصليبية فكيف لك أن تفعل ذلك ؟ » فقال وكأنما توقدت أعماق مخه الضيق هنيهة : « انى أرى جيدا أنكم تريدون أن تحولوني من سبيل الهداية الى الغواية ، ولكن لا شك انى لا أكاد أسلكه حتى أفعل الكثير الذى يجعل العالم كله يتحدث عني » .

حتى اذا ثقلت تطلعاته الزهدية على جميع المحاولات الرامية الى القضاء عليها ، تحول والداه بوضوح الى التفاخر بوجود مثل ذلك القديس الصغير في العائلة . وتصوروا - بين ظهرائي ما لا حد له من الترف في قصور برى وبرجنديا - وجود هذا الغلام السقيم البسالم الفطاعة في قذارته وانتشار الحشرات في جسده ، كما يشهد بذلك شهود العيان . وهو دائب الانشغال بخطاياهم مواصل تدوينها كل يوم في مفكرة جيب . فان حال بينه وبين فعل ذلك قيامه برحلة أو أى سبب آخر عوض ذلك الاهمال بالاكبات على الكتابة عدة ساعات . وانه ليشاهد بالليل وهو يضيف الاضافات الى مفكرته أو يقرأ ما كتب على ضوء شمعة . وانه ليستيقظ عند منتصف الليل فيوقظ القسيس لكي يعترف . وقد يثق عليهم في بعض الليالي بغير طائل . اذ يعيرون زيارته

* البتيل والبتول : يطلقان عادة على النساء اذا انقطعن عن الزواج الى الله لعبادته . وقد اطلقنا منا على ذلك الأمير . (المترجم) .

الليلة أذا صماء . وإذا هو حصل على مستمع ، قرأ عليه قوائم قطاياه من شذراته الصغيرة التي دونها . وعندما اقتربت حياته من نهايتها ، كان يحل من ذنوبه بالاعتراف مرتين يوميا ، ولا يسمح لكاهن اعترافه بتركه لحظة واحدة . وبعد وفاته وجد صندوق بأكمله مملوءا بهذه القوائم الصغيرة من الخطايا .

وعلى التو اتخذ آل لكسمبرج وأصدقاؤهم الخطوات اللازمة لضخه الى عداد القديسين وقدم الملك بنفسه الطلب في أفنيون وأيده كل من جامعة باريس وهيئة قسس كنيسة فوتردام . وحضر الجلسة في ١٢٨٩ أرفع نبلاء فرنسا شأنا باعتبارهم شهود . أندريه ده لكسمبرج ولويس ده برون وانجراند ده كوسى . ومع أن ضم بيير ده لكسمبرج الى القائمة لم يتم بسبب أهمال البابا (وقد تم تطويره بين الأبرار في ١٥٢٧) فان توقيده تم على الفور ، وتكاثرت المعجزات بمدينة أفنيون . حول المكان الذي دفن فيه . وأسس الملك هناك ديرا لرهبان السليستين على غرار مثيله بباريس ، وهو المزار المقدس الأثير لدى عليّة النبلاء ، والذي كثيرا ما تردد عليه بيير في صباه . وأرسي حجر الأساس أدواق أورليان وبري وبرجنديا .

وهناك حالة أخرى ربما ساعدت على توضيح العلاقة الوثيقة بين الأمراء والقديسين : القديس فرنسيس من ياولا بيلاط لويس الحادى عشر . والنوع البالغ القرابة من التقوى التي يعرضها هذا الملك على الأبصار أشهر من أن يوصف هنا بالتطويل . وتتجلى في لويس الحادى عشر « الذى اشترى نعمة الله والعناء مريم بثمن أعظم مما دفعه أى ملك قبله على الاطلاق جميع مقومات أشد أنواع الفتيشية * (Fetishism) فجاجة . فان ولعه الشديد بالذخائر المقدسة والحج (الرحلات الدينية الى المزارات) واقامة الواكب ، يبدو لنا خاليا تقريبا من العاطفة الدينية الحقة ، بل حتى مجردا من الاحترام . واعتاد أن يستخدم الأشياء المقدسة كأنما هي عقاقير غالية الثمن . وعندما حانت منيته ، أرسل الى كل أرجاء العالم فى طلب المخلقات والذخائر المقدسة الحارقة . فأرسل اليه البابا قماشه قربان القديس بطرس . وأعطاه سلطان الترك بالفعل مجموعة من الآثار الدينية كانت لاتزال باقية بالقسطنطينية . ووضعت على المنضدة المجاورة لقراشه « القارورة المقدسة » Sainte Ampoule ، وهى الوعاء الذى كان يحفظ فيه الزيت المقدس المستخدم فى التتويج ، والذي لم يفادر مدينة رانس Reims قبل ذلك أبدا . وشاء الملك - فيما يروى كرمين - أن يجرب فائدته وفضيلته الاعجازية فأمر بمسح جسمه كله به . وأرسل فى طلب صليب القديس لود بوجه خاص من أنجير ليقسم عليه يميننا ، وذلك لأن لويس كان

* الفتيشية : إيمان الشعوب البدائية بشيء ترى له قدرة سحرية على العناية أو المساعدة .

(المترجم) .

يفرق بين يمين يقسم على إحدى الذخائر المقدسة وآخر على غيرها . ولا مراء أن هذه سمات تذكرنا تماما بعصر أسرة الميروفنجيين :

وفي شخصه يختلط صاحب التوقير الحار للأثار المقدسة مع مقتني الماديات القديمة . فهو يتبادل الرسائل مع لورنزو دي مديتشى حول خاتم القديس زينوبو وحول « حمل رباني Agnus Dei » وأعنى بذلك أحد التماثيل المنحوتة من الجذع الأليافي لشجرة سرخس أسيوية وهي التماثيل التي كانت تسمى كذلك باسم الحمل الاسكيزى Agaus Seythicus أو الحمل التتارى والتي تعزى إليها فضائل علاجية نادرة . ويضطر رجال الدين ، الذين استعدوا الى بليسي ليه تور Plessis-Les-Tours ليصلوا من أجل الملك ، الى الاختلاط ، اختلاطا تاما بموسيقين من جميع الأنواع . وفي ذلك الوقت أمر الملك فجمع له عدد غفير من المازفين على الآلات الفليظة الطبقة وكذا الرخيمة الصوت فاسكنهم في سان كوزم قرب تور ، حيث اجتمع منهم عدد بلغ المئة والعشرين بينهم كثير من الرعاة من ريف بواتوه . وكثيرا ما كانوا يمزفون أمام سرائى الملك (ولكنهم لم يروه) . حتى يستمتع الملك لأنغام تلك الآلات المذكورة ليكون في ذلك متعة وتسلية ولمنحه من النوم . كما أنه من ناحية أخرى أرسل أيضا يطلب عددا ضخما من الناس ذكرانا وانا ما بين متهوسين دينيين وأتقياء متبتلين مثل النساءك والمتدينين الأظهار لكي يصلوا الليل بالنتهار في دعائهم الى الله أن يشاء له ألا يموت وأن يمن عليه بطول العمر .

والواقع أن القديس فرنسيس باولا ، الناسك الكالابرياني (نسبة الى كالابريا بجنوب ايطاليا) الذى تفوق على الرهبان الفرنسيسكيين Minorite في التواضع والمذلة ، بانشائه هيئة الرهبان الأصاغر (المينيم Minims) كان صفقة اشترت بأموال جابى الضرائب الملكى ، بالمعنى الحرفى للكلمة . فبعد أن فشلت دبلوماسية لويس مع ملك نابولى ، تمكنت بفضل توسط البابا ، من وضع يدها على رجل المعجزات . فحمله حرس من النبلاء من ايطاليا حملا عتيقا موجعا بغير ارادته . وان زهده البالغ العنف ، ليذكرنا بالقديسين المتبريرين فى القرن العاشر ، القديس نيلوس والقديس روموالد . فانه يهيم على وجهه ثارا عند رؤيته امرأة . ولم يمس منذ شبابه قطعة من النقود قط . وهو ينام نائما أو فى وضع مائل . ويترك شعره ولحيته ينموان . ولا يتناول الأطعمة الحيوانية ، ولا يقبل سوى جذور النباتات طعاما . وحرص الملك وقد داخله المرض فعلا ، أن يوفر الطعام المناسب لذلك القديس النادر . فأرسل الى السيد ده جيناس يقول « أرجوك أن ترسل لى بعض الليمون والبرتقال الحلو والكمثرى المسكات والبطيخ » وهي من أجل « الرجل القفى » الذى لا ياكل لحما ولا سمكا ، ويسيرنى ذلك كثيرا .

ولم يكن يعرف في البلاط الا باسم « الرجل التقى » ، ومن ثم يبدو أن كومين لم يعرف اسمه وان رآه كثيرا : وكان الساخرون والمرتابون يسمونه أيضا « الرجل التقى » ، وبدأ الملك نفسه أمره مع رجل الرب ، بتحريض من جاك كواتييه « طبيبه الخاص ، برصد الميون حوله ووضع موضع الاختيار » . كما أن حصافة كومين دفعته الى التحفظ فيما يتعلق به . فبح أن أعلن أنه لم ير في حياته رجلا « على مثل هذه الحياة الورعة الطاهرة ، ولا رجلا بدا « الروح القدس » كأنما يتكلم على لسانه أكثر منه » ، الا أنه يختم حديثه بقوله : « انه لا يزال على قيد الحياة » بحيث قد يتحول الى الأحسن أو الى الأسوأ ، ولذا سالتزم الصمت ، نظرا لأن الكثيرين سخرؤا عند وصول هذا الناسك « الذى اسمه : « الرجل التقى » . وما هو جدير بالذكر ، أن بعض علماء اللاهوت أمثال جان استاندونك وجان كنتان ، وقد قدموا من باريس للتحديث اليه حول تأسيس دير للرهبان الأصاغر (المينيم Minims) بباريس ، عادوا أدراجهم مبتلين به إعجابا .

ومن الحقائق ذات الدلالة الواضحة أن أمراء القرن الخامس عشر كثيرا ما يطلبون من كبار الحالمين والزهاد المتطرفين النصيح فى الشؤون السياسية . وهكذا يستشير كل من فيليب الطيب وأمه مرجريت البافارية القديسة كوليت ، وهى تقوم بدور الوسيط فى المنازعات الناشئة بين البيوت المالكة بفرنسا وسافوى وبرجنديا . وطالب بيت برجنديا باصرار تقى بضمها الى عداد القديسين .

على أن الأهم من ذلك كان الدور العام الذى لعبه دنيس الكارثوسى . وكان هو أيضا كثير الاتصال ببيت برجنديا . ولاحقت ذلك القديس المخاوف من المصائب الوشبكة مثل غزو الأتراك لروما ، فأخذ يحرض الدوق على القيام بحملة صليبية . وهو يهذى اليه كراسة فى أصول حكم الأمراء . وهو يقدم النصيح الى دوق جلدرز أثناء منازعته مع ابنه . ويتوافد عليه أفواج من النبلاء والكتبة وأهالى المدن ، ليستشيره فى قلايته (صومعته) بمدينة رورموند ، حيث يظل دائما شديد الانشغال فى حل شكوك الناس وصعوباتهم وما يقدمونه من مسائل تتعلق بالضيق .

ويعد دنيس الكارثوسى (أو من ريكال) ، قمة فى طراز المتحسب الدينى عند نهاية العصور الوسطى . وله من سمة النطاق العقلى ومن الطاقة المتعددة الجوانب مالا يكاد يتصوره عقل . فهو يجمع الى المنشورات المستيقية والزهد البالغ العنف ودائم الأحلام والرؤى ، نشاطا هائلا باعتباره مؤلفا راسخ القدم فى اللاهوت . وتبدأ أعماله خمسا وأربعين مجلدا من قطع الربع المسمى بالكوارتو . وتتلاقى فيه ، قداسة العصور الوسطى بأكملها كما تتلاقى أنهار إحدى القارات وتفيض مجتمعة فى مصب واحد . « فمن يقرأ دنيس يقرأ كل

شيء - Qui Dionysium legit nihil non legit ذلك ما قرره لاهوت القرن
السادس عشر ورجاله . ولكن الواقع أنه يلخص ويستخلص الأحكام ولكنه
لا يخلق جديدا . وإنما هو يعيد اصدار كل ما أنتجه سابقوه العظماء من أفكار ،
بأسلوب سهل بسيط . وتولى هو بنفسه كتابة كتبه جميعا ، كما أنه نقحها
وصححها وقسمها تقسيمات ثانوية وحلاها بالرسوم بنفسه ، وعندما اقتربت
حياته من نهايتها ألقي قلبه من يده بأرادته قائلا : « انى سأدخل الآن جنّة
الصمت الآمنة Ad securae taciturnitatis portum me transferre intendo »

لم يعرف للراحة طعما على الإطلاق . فهو فى كل يوم يقرأ المزامير من أولها
لآخرها تقريرا ، أو يقرأ منها نصفها على كل حال . وهو لا ينقطع عن الصلاة ،
أثناء ارتدائه ثيابه أو أثناء انشغاله بأية مشغلة أخرى . وعندما يعاود غيره
النوم بعد صلاة السحر ، يظل هو مستيقظا . ولضخامته وقوته ، يعرض
جسمه ، مع الأفلات من سوء المغبة ، لكل أنواع الحرمان والأصوام . وأنه
ليقول : « ان لى رأسا من حديد ومعدة من نحاس » . وهو يقتات - بمحض
الاختيار - بالأطعمة المتعفنة .

ولم يكن المقدار الهائل من التأمل والنظر اللاهوتى الذى أنجزه ، ثمرة
حياة درس وتحصيل ظللها الهدوء والاتزان . اذ الحق أنه قام به وسط انفعالات
حادة وصدمات عنيفة . والأحلام والوحي عنده خبرات عادية مخضّة . وتحل
به حالات النشوة Ecstasies فى جميع الأحوال والمناسبات ، وبخاصة عندما
يستمتع الى الموسيقى ، وأحيانا وهو بين ظهراني صحبة من النبلاء ، تصفى الى
نصيحته الحكيم . وكان وهو طفل يستيقظ من نومه متى أضاء القمر بضوئه
الساطع . ظانا أنه قد حان وقت الذهاب الى المدرسة . وان فى لسانه لعقدة
ولجلجة . وأنه يرى حجرة امرأة تجود بنفسها ممتلئة بالشياطين الذين يضربون
عصاه فتتهوى من يده . وأنه ليتحدث على الدوام مع الموتى . وعندما يسأل :
هل يرى أطياف من رحلوا عن هذه الدنيا ، ويجيب : « نعم ، مئات المرات » .
ومع أنه دائم الانشغال بخبراته الحارقة للطبيعة ، فإنه لا يحب التحدث عنها .
ويحس الحجل من « نوبات الوجد » التى أكسبته بين كنيات المديح التى تطلق
على عظماء رجال اللاهوت اسم الدكتور اكستاتيكوس .

« Doctor Ecstaticus »

ولم ينج شخص دنيس الكروتوسى العظيم هو أيضا من الشبهات والسخرية
بأكثر مما نجح صانع المعجزات لدى لويس الحادى عشر . اذ لاحقه السبب
والذم والغيبة من العالم كله طوال حياته . ذلك أن الاتجاه العقلى فى القرن
الخامس عشر تلقاه أعلى أنواع الاظهارات الدينية فى ذلك العصر ، بأتلف بدرجة
متساوية من عنصرى الحماسة والارتياب .

الحساسية الدينية والخيال الديني

ظلت الحساسية الدينية للروح في العصور الوسطى في ازدياد منذ أن بدأت النزعة « المستيقية » الرقيقة للقديس برنار في القرن الثاني عشر ، نفة الرقة الحزينة حول « آلام المسيح » . وكان الذهن مشبها بالتصورات المتعلقة بالمسيح والصليب . وكانت صورة الصليب تفرس في القلب الحساس منذ بواكير الطفولة الأولى ، عظيمة متمكنة بحيث ترجع بظلالها الشديدة على كل ما عداها من عواطف . وعندما كان جان جيوسن طفلا ، وقف أبوه ذات يوم وقد أسند ظهره الى حائط وبسط ذراعيه قائلا : « هكذا ، أيها الطفل ! صلب ربك الذي خلقتك وخلصك » . وهو يخبرنا أن صورة أبيه تلك ظلت محفورة في عقله . وهي تتسع كلما كبرت سنه . بل حتى في شيخوخته ، وأنه دعى لأبيه النقي بالبركة من أجلها . وهو الذي مات في يوم عيد تمجيد الصليب . وكانت القديسة كوليت وهي في الرابعة من عمرها ، تسمع أمها كل يوم تبكي وتنتحب على آلام المسيح ، مشاركة منها في ألم الضربات والتعذيبات المهينة . ورسخ هذا التذكر في قلب كوليت المفرط الحساسية بشدة وجعلها تحس طوال حياتها بأقصى أنواع ضيق الصدر وانقباض القلب كل يوم في ساعة الصلب . وعند قراءة آيات الآلام كانت تقاسي ألاما أشد من آلام المخاض .

وفي بعض الأحيان كان أحد العواطف يقف في صمت ، ماذا ذراعيه في وضعة الصليب مدة ربع ساعة .

وبلغ من تشرب أرواح الناس بفكرة آلام المسيح أن أبعد إشارة أو مشابهة كانت كافية لاثارة الأشجان وجعل وتر ذكرى المسيح يتذبذب . فالراهبة المسكينة التي تحمل الحشب الى المطبخ ، يخيل إليها أنها تحمل الصليب . والمرأة

المبياء التي تغسل الثياب تخال الطست هو المذود وقاعة الفسيل الاصطبل .

وتكشف هذه الحساسية الدينية المفرطة عن نفسها في البكاء المستفيض .

يقول ديفيس الكارثوسى : « ان التدين نوع من رقة القلب ، تتحول بسرعة الى دموع التقوى : وينبغى لنا أن ندعوا الله بأن يمن علينا «بتعميد الدموع اليومى» .
فهى أجنحة الصلاة كما أنها ، حسبما يقول القديس برنار ، هى خمر الملائكة .
وينبغى لنا أن نسلم أنفسنا تماما لنعمة الدموع الكريمة الجديرة بالتقدير ، وأن نتهيا لها ونسمح لأنفسنا أن تنجرف فى تيارها على مدار السنة واثناء الصوم الكبير بنوع خاص . حتى يحق لنا أن نقول مع صاحب الزامير : « صارت لى دموعى خبزا نهارا وليلا » . (مز : ٤٢ - ٣) . وتجيء الدموع أحيانا بسهولة بالغة ، حتى لنصلى فى انتحاب وأنين . فاذا لم تسعفنا الدموع وجب ألا نستدرها قسرا . وعندئذ ينبغى لنا أن نقنع بدموع القلب . على أنه يجب علينا تجنب هذه علامات الاخلاص الدينى الحارق أمام الناس » .

وبلغ فنسان فريه من كثرة ذرف الدموع فى كل مرة يقف فيها القربان المقدس ، انه كان يجعل المصلين ، على بكرة أبيهم يكون بدرجة تجعل المكان يعمع بعويل عام ، كأنما هو بيت ميت .

ولم يتخذ تدين الناس فى فرنسا شكلا خاصا كالذى نلاحظه فى الأراضى المنخفضة (هولندا) ، حيث جرى تقنينه ان صبح هذا القول فى الحركة التقوية لآخوان « الحياة المشتركة » والشرائع المعتادة لمحافل ونديشايم . . (Pietistic)
(Congregation of Windesheim) . وهى الجماعة التى انبثقت عنها جمعية « الاقتداء بالمسيح » . والتنظيمات التى أخذ الأتقياء المتبتلون الهولنديون أنفسهم بطاعتها ، أضفت على تقواهم شكلا تقليديا وحفظتهم من الإفراطات الخطرة فى الحمية الدينية . أما تبطل الفرنسيين - وإن كان قريب الشبه جدا من مثيله الهولندى - فانه احتفظ بقدر أكبر من طابعه الحار التشنجى ، وأدى بسهولة أكثر الى انحرافات جامحة ، فى الحالات التى لم يبرر فيها نفسه بسرعة .

ولسنا ندرك طابعه فى أى مكان خيرا مما نجده فى كتابات جيرسن . وكان جيرسن هذا وهو مدير الجامعة هو الاعتقادى الكبير والرقيب على الأخلاق فى زمانه . وكان عقله الحصيف والمدقق والأكاديمى الى حد قليل . أليق العقول للتمييز بين التقوى الحققة والمظاهر الدينية التزيدية . والحق ان هذه كانت مشغلته المحبوبة . اتصف بحب الخير وصفق الاخلاص وتقاء السريرة وكان له ذلك الحرص الشديد الدقيق فى ناحية الاسلوب والشكل السليم . الذى كثيرا ما يذكرنا بأصله المتواضع فى حالة انسان رفع نفسه بمواهبه الخاصة من ظروف متواضعة الى مستوى عقلية أرستقراطية . كان عالما سيكولوجيا بفطرته وكان ذا حاسة مزهقة بالاسلوب ، شديدة القربى من الشغف بسلامة العقيدة .

ودافع جيرسن عن جمعية « أخوان الحياة المشتركة الهولندية » في مجمع كونسنانس حين تقدم اليه راهب دومينيكي من جروننجن بشكوى يتهمها فيها بالهرطقة . على أنه كان رغم ذلك على بينة تامة من الاخطار المحدقة بالكنيسة من جراء التدين الشعبي المفرط التدفق في صدور الناس . ومن ثم فلعله يبدو عجيبا أنه كان كثيرا ما يستهجن مظاهر التقوى في بلاده ، التي تعود الى الظهور في نفس صورة العقيدة الحديثة (Devotio Moderna) المتكونة في الاراضي المنخفضة التي شملها بحايته . وتفسير ذلك أن الاتقياء المتبتلين بفرنسا ، لم تكن تجمعهم حظيرة تنظيم ولا ترتيب آمنة ، لكي تحتفظ بهم داخل حدود ما يمكن الكنيسة أن تسمح به .

قال جيرسن : « ان العالم يقترب من نهايته ، وهو كمجوز خرف معرض لجميع أنواع الحيلالات والأحلام والأوهام التي تقنأ كثيرا من الناس الى أن يضلوا عن طريق الصديق . والمستيقية تجلب الى الشوارع جلبا . فيميل كثير من الناس اليها ، بغير توجيه مناسب ، وينفسون فيها الى الأذقان في أصوام متزمتة ، وفي قيام طويل للتهجد ليلا وفي ذرف الدموع الغزيرة . وكلها تبعث الاضطراب في عقولهم . وعينا ما ينصحون بالاعتدال وبالهدر خشية أن يقعوا في حبال الشيطان » . وهو يخبرنا أنه زار في آراس امرأة ، استحوذت على إعجاب الجماهير بامتناعها تماما عن الطعام أثناء أيام عديدة متتالية ، مخالفة بذلك رغبة زوجها . فتحدث اليها ولم يجد فيها الا عنادا متمزجا بالغرور والصلف وذلك لأنها كانت بعد انتهاء أصوامها تأكل بشراهة لاتعرف الشبع . وكان وجهها ينم عن علائم الجنون الوشيك . وهو يروي أيضا حالة امرأة مصابة بالصرع ظنت أن كل وخزة ألم في المسامير المتصلة ✠ النابتة في أقدامها تؤذن بسقوط نفس الى نار جهنم .

ولم يمر جيرسن كبير اهتمام للرؤى والوحى (بالضم والكسر وتشديد الياء ج . وحى) الحديثة العهد والتي يدور حولها الحديث بكل مكان حتى ما صدر منها عن بريديجت السويدية وكترين من سيبينا . فانه سمع كثيرا من الحكايات من ذلك النوع حتى لقد فقد كل ايمان بها . وما أكثر من كانوا يؤكدون أنه قد أوحى اليهم أنهم سيعتلون كرسي البابوية . وهناك رجل معين ، بوجه خاص ، اعتقد أن الاقدار اختارته ليكون بابا أولا ، ثم ليكون المسيح الدجال بعد ذلك ، حتى لقد فكر في قتل نفسه رغبة منه في تجنب المسيحية ذلك الشر .

يقول جيرسن : « ليس ثمة شيء أخطر من التبتل الدينى المقترن بالجهل . فان المتبتل المسكين ، اذ يعلم أن قلب مريم العذراء ابتهج بألها ، يجهد نفسه أيما اجهد للوصول بدوره الى ذلك الابتهاج » . والواحد منهم يستدعى أمام

مخيلته جميع أنواع الخيالات والصور دون أن يؤتى القدرة على التمييز بين الصدق والجداع ، وهم يعتبرونها جميعا آيات اعجازية تثبت تدينهم الفائق ، •

ويستطرد جيرسن فيقول : ان حياة التأمل أخطارا عظيمة ، فانها عادت على كثير من الناس بالسوداوية أو الجنون • وأدرك جيرسن العلاقة بين الصوم والهلوسات والتي لمحة عابرة الى الدور الذي يقوم به الصوم أثناء ممارسة السحر •

والآن انى لنا له مثل حدة ذهن جيرسن السيكلوجية ، لكي يرسم في اظهارات التقوى ، خط التقسيم الفاصل بين ما هو مقدس محمود وما لا يمكن قبوله • ولم تقم وجهة النظر الاعتقادية بمواجهة هذه الحالة • غير انه كان من اليسير عليه ، بوصفه لاهوتيا محترفا ، أن يفرق بين الزيوغ والانحرافات وبين الاعتقادات (الدجما) • ولكنه أحس بأنه ، فيما يتعلق باظهارات التقوى ، ينبغي أن تتولى اعتبارات من نوع خلقى هدايتنا فيما نصدره من أحكام • وان المسألة مسألة درجة وذوق • يقول جيرسن : ما من فضيلة تلقى في أيام الانقسام الخمسة هذه اصمالا أكثر مما يلقاه التعقل والتدبر •

وكانت الكنيسة في العصور الوسطى تتسمح ازاء تزييدات دينية كثيرة ، شريطة ألا تؤدي الى ظهور البدع الثورية لا في الأخلاق ولا في المذاهب الدينية • وكان الانفعال المفرط الوفرة لا يمد عندها مصدر خطر ما يدد نفسه في الخيالات المقترنة بالغلو أو في النشوات • وهكذا برز كثير من القديسين لتمجيدهم المتعصبى (الفنتيقي) للعزوبة البتولية • ذلك التمجيد الذى يتخذ شكل الرعب من كل ما يتعلق بالجنس • والقديسة كوليت مثال لتلك النزعة • فهى الطراز النموذجي لما أسماه وليم جيمس ، باسم الثيوباثية : (Theopathy) أى حالة الانفعال الدينى نتيجة لبالغ التأمل فى الله • فان حساسيتها المرفعة مفرطة • وهى لا تطبق ضوء النهار ولا حرارة النار وانما نور الشموع فقط • ولديها رعب مسرف من الذباب والنمل والبرقات ومن كل أنواع القاذورات والروائح الكريهة • وملاها استبشاعها للوظائف الجنسية بالنفور من القديسين الذين مروا فى شطر من حياتهم فى حالة الزوجية • كما أنه أفضى بها الى معارضة انضمام الأفراد غير الأبكار الى جماعة المصلين معها • وكانت الكنيسة تطرى على الدوام مثل تلك النزعة ، ذاهبة الى أنها مهذبة للأنفس وجديرة بالتقدير •

على أن هذه العاطفة نفسها ما لبثت أن أصبحت خطرة ، بمجرد أن أراد المتعصبون للعبة - غير قائمين بحسب أنفسهم فى دائرة طهارتهم الخاصة - تطبيق مبادئهم على الحياة الكنسية (الكليروسية) والاجتماعية جمعا • واضطرت الكنيسة مرارا الى التبرؤ ممن يهاجمون بعنف ، صحة الأسرار المقدسة التى يقوم بها قساوسة يعيشون حياة الزنا • وذلك لسببين : أولهما أن العقيدة الكاثوليكية الصحيحة كانت تفرق دائما بين قداسة الوظيفة الكهنوتية وبين

الكرامة الشخصية للقائم بها ، وثانيهما أنها عرفت في نفسها عدم القدرة على استئصال ذلك الشر . وكان جان ده فارين (Varennes) كاهنا عالما وواعظا ذائع الصيت . وكان قسيسا لكاردينال لكسبرج الشاب في أفينيون . ولذا بدا كأنما انفتحت أمامه أبواب أعلى مستقبل الكليروسي . غير أنه نبذ على حين بفتة كل ماله من رتب كنسية موفورة الدخل عدا وظيفة قسيس صغير بكنيسة فوتسردام برانس (Reims) ، وتخلّى عن أسلوب حياته العظيم وذهب إلى سان لنيه ، مستقط رأسه ، حيث عاش عيشة قداسة وأخذ يعظ الناس . و تقاطر عليه الناس القادمون من جميع الأقطار بسبب حياته البسيطة والمظيمة الشرف والبالغة النزاهة . وسرعان ما لقب باسم « رجل سان لنيه المقدس » . وأصبح في اعتبار الناس بابا المستقبل ، وكائننا صاحب معجزات ورسولا للاله . وإذا بفرنسا قاطبة تتحدث عنه .

وتتخذ الحماسة للطهارة والنقاء الجنسي في شخص جان ده فارين شكلا ثوريا .

فهو ينسب جميع شرور «الكنيسة» إلى شر واحد هو الشهوة . ولم يكن يستهدف رجال الدين وحدهم من وراء برنامجهم المتطرف لإعادة اقرار العفة في نصابها . فاما مرتكبوا الفسق من القسس ، فهو ينكر عليهم صحة مايقومون به من الأسرار المقدسة ، وهو موضوع قديم ومخوف واجهته الكنيسة أكثر من مرة . وهو أنه لايجوز لقسيس أن يعيش في منزل واحد مع أخته ولا مع امرأة كهلة . وفوق ذلك فإنه يهاجم اللا أخلاقية بعامه . وهو ينسب إلى حالة الزوجية ثلاثا وعشرين خطيئة مختلفة . وهو يطالب بأن يعاقب الزنا حسب «الشريعة القديمة» فإن المسيح نفسه كان ليأمر برجم المرأة الزانية لو أنه تأكد من انهما . وهو يؤكد أنه ، ليس بفرنسا امرأة عفيفة ، وأنه ليس في الامكان أن يعيش زعيم (ابن غير شرعى) حياة صالحة ولا أن يحصل له خلاص ، وفي ثانيا غضبه المختدم يعظ محرضا على مقاومة السلطات الاكليروسية وخاصة كبير اساقفة وآنس . « ذئب ! ذئب ! » تلك صيخته إلى الناس الذين فهموا جيندا من هو الذئب . وأخذ يكرر بسرور ، هاهية ! عليكم بالذئاب يا اخواني الصالحين عليكم بالذئاب . « Hahay, aus leus, mes bones gens, aus leus » وأمسر رئيس الاساقفة بجان ده فارين فزج في سجن رهيب .

وهذه الشدة الموجهة إلى جميع النزعات الثورية في الناحية العقائدية تتعارض والتسامح الذي تبديه الكنيسة ازاء ما يأتيه الخيال الديني من مبالغات وبخاصة ازاء الحيات فوق الحسية (Ultrasensuous) عن الحب الالهي . لقد كانت الحاجة قاسية إلى حدة ذهن سيكولوجية لشخص مثل جيرمن لكي تدرك أنه هنا أيضا كانت العقيدة مهددة بخطر خلقي وعقائدي .

وأصبحت الحالة الروحية المسماة « حلاوة ابتهاجات حب المسيح » (Dulce

Dulcedo Dei قرب نهاية المصور الوسطى من أشد العناصر فعالية ونشاطا في الحياة الدينية ووضع أتباع العقيدة الحديثة (Devotio-Moderna) بالأراضي المنخفضة لها ترتيبا نسقيا - (Systematic) وبذلك جعلوها حميدة مستساغة بدرجة ما . على أن جيرسن الذي كان يسمى الظن بها ، حللها في رسالته بعنوان « عن اغراءات إبليس المتنوعة » : diversis diaboli tentationibus: « في أماكن أخرى » قال : « سيضيق النهار على طوله أن شئت أن أعدد ما لا حصر له من حماقات عند أولئك المحبين بل حتى الهاذين (Amantium, immo et amentium) فانه أدرك الخطر بخبرته . وذلك لأنه لاشك أنه كان يعنى نفسه عندما وصف حالة أحد معارفه ، وقد أقام صداقة روحية مع راهبة ، بدأت في الأول بغير أي أثر ليل جسدي ، وبغير اشتباه أية خطيئة ، حتى كشف له فراق بينهما عن الطبيعة الفرامية لتلك العلاقة ، وهكذا أمكنه أن يستخلص منها استنتاجه بأن الحب الروحي ينزلق بسهولة الى حب جسدي محض »
« Amor spiritualis facile labitur in nudum carnalem amorem »
ومن ثم اعتبر نفسه قد تلقى التحذير .

وهو يقول : ان الشيطان ليهمز الينا في بعض الأحيان بمشاعر ذات حلالة هائلة وبديعة ، شديدة الشبه بالتبتل الديني ، بحيث نجعل التماس ذلك الابتهاج غرضنا ونرغب في أن نحب الله لكي نبلغ ذلك الغرض ليس غير . وكم من مخدوع خدع نفسه في تشجيع تلك المشاعر بغير اعتدال . فحسبوا الانفعال الجنوني لقلوبهم حمية مقدسة وبذلك ضلوا الطريق بصورة قسمة . ويحاول غيرهم الوصول الى انعدام الحس أو السلبية التامة ، ليصبحوا أداة خالصة لله .

وهذا الاحساس بالمعدية (Annihilation) المطلقة للفرد ، الذي يندوقه الباطنية : (المستقيون) في كل زمان ، هو الذي لم يطلقه جيرسن باعتباره مؤيدا لباطنية معتدلة وحكيمة . وأخبرته إحدى الحالمات ذات مرة أن عقلها انعدم في أثناء تأمل الله ، انعدم حقا ثم خلق من جديد . ولما سألها : « وكيف عرفت ذلك ؟ » أجابته : « لقد مارسته » وكان منطفئ منطق هذا الرد كافيا عنده لاثبات جدارة طبيعة هذه الحيات بكل شجب وتنديد .

كان من الخطورة بمكان السماح لهذه الأحاسيس بأن تعبر عن نفسها بصيغ وعبارات واضحة ومحددة . وكل ما كانت الكنيسة تستطيع عمله أن تتسنع ازماءا كاخلية بحتة . فقد يجوز أن تقول كثيرين من سبيينا أن قلبها تحول الى قلب للمسيح . ولكن حدث أيضا أن مرجريت بوريت ، وهي من أتباع طائفة رهبان « الروح الحرة » ، وهي التي اعتقدت أيضا أن روحها فنيته في الله ، أحرقت في باريس .

والشيء الذي خشيته الكنيسة أكثر من كل شيء آخر في فكرة فناء

الشخصية هي العاقبة المتوقعة - التي تقبلها متطرفة الباطنية (: المستيقون) في كل الأديان - من أن الروح اذا تم تمثيلها في الله ، فقدت هناك ارادتها لايمكنها بعد ذلك أن ترتكب خطيئة حتى لو اتبعت شهياتها الجسدية . فما أكثر الجبهة الساكنين الذين أوقعتم مثل تلك المعتقدات في وهدة أشنع أنواع الفسوق وفي كل مرة يمس جبرسن فيها أخطار الحب الروحي ، يتذكر ما أقدم عليه كل من طائفة البيجار Bégards والتورلوبيان Turlupins من تصرفات متطرفة ، فهو يخشى من ظهور عدم تقوى شيطاني صرف كالذي أظهره أحد النبلاء حين ندم للاعتراف أمام راهب كارثوسي : بأن خطيئة الفحشاء لم تمنعه من حب الله ، بل هي على العكس تلهبه أن ينشد حلاوة الحب الالهي ويتذوقها بشغف أكبر .

فطالما كانت نشوات المستيقية (المذهب الباطني) تترجم الى خيالات حارة ذات طبيعة رمزية ، مهما كانت ألوانها زاهية ، فانها لم تكن تتمخض الا عن خطر نسبي . فانها حين تتبلور صورا وأخيلة تفقد شيئا من أذاها . وبهذه الطريقة كانت التخيلات المفرطة الوفرة في ذلك الزمان ، تقوم الى حد ما بتحويل أشد النزعات خطرا في الحياة الدينية للحقبة ، عن سبيلها مهما بدا ذلك عجيبا في أعيننا . فمن دلائل ذلك ، أن يان بروجمن وهو واعظ هولندي أوتي شمية استطاع دون تعرض لأدنى لائنة ، تشبيه المسيح ، حين اتخذ الهيئة البشرية بـ (كذا) ينسى نفسه ولا يحس بأي خطر محقق . ويتخلى عن كل مايملك . « أجل ، ألم يكن ثملا حقا (كذا) عندما دفعه الحب الى النزول من علياء السماوات الى هذا الوادي الأوحى من الأرض ؟ » وهو يراه في الجنة يطوف هنا وهناك ليقدم الشراب للأنبياء ، « فمازالوا يشربون حتى أصبحوا على وشك الانفجار » كما أن « داود » بزماره وثب أمام المائدة ، كأنما هو مهرج « السيد » (كذا) .

وليت الأمر اقتصر على بروجمن الشاذ البشع وحده فان رويزبرويك المتزن أيضا يحب أن يمثل الحب الالهي في صورة السكر أيضا . واستخدم « الجوع » أيضا كناية للتعبير عن علاقات الروح بالمسيح . فان رويزبرويك في « حلية الزواج الروحي » (The Adornment of the Spiritual Marriage) يقول : هنا يبدأ جوع أبدى لا يشبع له سغب . انه تلهف جواني شديد للقوة المحبة وتوق للروح المخلوقة الى خير غير مخلوق . فمن يمارسونه هم أشد الناس فقرا ، وذلك لأنهم مشتاقون ونهمون ولديهم جوع لا يشبع . ومهما أكلوا وشربوا من شيء لا يسكت جوعهم أبدا وذلك لأن هذا الجوع أبدى . وفي إمكان قلب المجاز ظهرا لبطن . بحيث يكون الجوع جوع المسيح ، كما هو الحال في « مرآة الخلاص الابدي » The Mirror of Eternal « Salvation » فجوعه هائل الضخامة . وهو يستفيدنا حتى الأعماق وذلك لأنه مفهوم شره (كذا) ذو جوع لا يشبع . وهو يلتهم حتى نحاح عظامنا نفسه . وهو يجهز وجبته أولا وفي حبه يحرق كل

خطايانا وإخطائنا . حتى اذا تنقينا بعد ذلك وتم شواؤنا بنار الحب ، فتحناه
ككائن منهوم (كذا) يريد ابتلاع كل شيء .

وان اصرارا ولو قليلا على تفاصيل هذا المجاز ليجمله مضحكا . يقول
« كتاب الخوف العاشق » « Le Livre de Crainte Amoureuse » نجان بارتلمي
عن القربان المقدس ، « منضجا على النار » مخبوزا جيدا وليس مبالغا في نضجه
ولا محروقا . وذلك لانه تماما كما ان حمل الفصح كان ينضج ويشوى على
الوجه الصحيح بين نارين من خشب او من الفحم النباتي فان يسوع الوديع
رفع في يوم الجمعة الحزين على سفود الصليب الكريم واوتق بين نارين : موته
المخيف والام صلبه المروعة ، وحار الاحسان والحب الذي احسه نحو ارواحنا
وخلصنا ، فكانه بصيرة ما ، قد شوى وانضج ببطء لكي يخلصنا .

ان سكب النعمة الربانية يمرر عنه في صورة امتصاص الطعام وكذا في
صورة الاستحمام فان راهبة قد تحس بانها غارقة في طوفان من دم المسيح
فتفقد وعيها . وانصب الدم القاني الحار كله المنبعث من الجروح الخمسة مارا بعم
المبارك هنري سوسو الى سويداء قلبه . وشربت كاترين من سينا من جرح
جنبه . وشرب آخرون من لبن العذراء ، مثل سان برنار وهنري سوسو
والآن ده لاروش .

وبعد الآن ده لاروش من مقاطعة بريتاني الفرنسية ، وهو راهب دومينيكي
ولد حوالي ١٤٢٨ . أفضل نموذج طرازي يمثل هذه الخيالات الدينية ، المتصفة
بأنها فوق محسوسة Ultra concrete وفوق خيالية Ultra-fantastic
في وقت معا . وهو يظهر تحمسا في تركية التسبيح بالمسبحة ، التي أسس
على فكرتها « جمعية الأخوة العامة لتساييح سيدتنا العذراء » . ويتسم وصف
رؤاه الكثيرة في نفس الوقت بطابع الافراط في التخيل الجنسي وغيبة كل عاطفة
حقة . ويعوزه بصورة مطلقة النخبة العاطفية ، التي تقوم عند كبار الباطنيين
(المستيقين) ، بجمل هذين الخياليين الحسيين ، الجوع والمطش ، والدم
والشبق ، مطاقين محتملين . وأصبحت رمزية الحب الروحي عنده مجرد عملية
ميكانيكية . وفي ذلك من دلائل تدهور روح العصور الوسطى ما فيه . وسنعاود
الحديث فيه عما قليل .

وبينما تبدو الرمزية السماوية لآلان ده لاروش مصطنعة ، فان رؤاه
الجهنمية تتصف بواقعية رهيبة . فهو يرى في المنام الحيوانات التي تمثل الخطايا
المختلفة مزودة بأعضاء تناسل مفرعة وهي تصب سيولا من ناز تفشي الأرض
بدخانها . وهو يرى بغى الالحاد والردة تلك ملحدتين ، مرتدين وهي تلتهمهم
حينما ثم تقيتهم ، وتقبلهم حينما آخر وتدلهم ككل أم .

وهذه هي الناحية المضادة للأخيلة الرقيقة للحب الروحي . فقد احتوى
الخيال البشري ، على سبيل التكملة الحتمية المتممة لحلاوة الرؤا السماوية ، كتلة

سرداء من التصورات المتصلة بالشياطين التي كانت تبحث عن وسيلة تعبر عنها بلغة الشهوانية الحارة . ويشكل آلان ده لاروش حلقة الاتصال بين التقوية Pietism الرزينة والرقيقة عند جماعة « العقيدة الحديثة » وبين أحلك أنواع الرعب الذي ينتجه الروح الوسيطى الداوى . الوهم الخادع الدائر حول السحر . وقد تطور عند ذلك حتى أصبح نظاما متماسكا الى أبشع حد من الحماية الدينية والصرامة القانونية . كان صديقا صدوقا لرهبان وندشاييم وهيئة « رهبان الحياة المشتركة » حتى لقد مات فى دارهم بمدينة زفوله Zwolle فى ١٤٧٥ ، وكان يشغل فى الوقت نفسه وظيفة الرائد (المعلم) ليكاكوب اشبرنجر ، وهو راهب دومينيكي مثله . وهو ليس فقط أحد مؤلفى كتاب « المطرقة لأجل الساحرات » « Malleus maleficarum » ولكنه أيضا ناشر الدعوة فى ألمانيا لجمعية أخوية المسبحة Rosary التى أسسها آلان .

الرمزية في دور أضمحلالها

هكذا اتجه الانفصال الديني دوماً الى أن يتحول الى صور واخيلة .
وبدا السر (الديني) الخفي كأنما هو شيء في متناول العقل فهمه متى غلف في شكل يمكن ادراكه . اذ ظلت الحاجة الى عبادة مالا سبيل الى وصفه في اشكال مرئية ، تخلق باستمرار صوراً دائمة التجدد . ولم يعد الصليب ولا الحمل ، في القرن الرابع عشر كافيين لاستدراك أفاويق الحب الدافق الموجه الى يسوع . فانضاف الى تلك الأفاويق عبادة أو تمجيد اسم يسوع . وهو امر أصبح في بعض الأحيان خطراً يتهدد حتى تمجيد اسم الصليب نفسه . فترى هنري سوسو يرسم بالوشم اسم « يسوع » على قلبه ويشبهه بالمحب الذي يطرز اسم معشوقه على سترته . وراح برناردينو من سبينا في نهاية موعظة مؤثرة ألقاها « يهو » شمعتين ويعرض على سامعيه لوحة طولها متر تحمل على أرضية لازوردية اسم « يسوع » منقوشاً بأحرف ذهبية ، تحيط به أشعة الشمس . وعندئذ يركع الناس الذين يملأون أرجاء الكنيسة ويكون تأثيراً . وسرعان ما انتشرت تلك العادة . وبخاصة عند وعاظ الفرنسيسكان . ويمثل فن ذلك الزمان دنيس الكروسي ممسكاً بلوحة من ذلك النوع ، وقد حملها بيدين مرفوعتين . وعن هذه الممارسة اشتقت صورة الشمس مرفوعة كشعار في أعلى شارات مدينة جنيف . ونظرت السلطات الكليروسية الى ذلك الأمر بارتياح . وجرى بعض الحديث في أن ذلك يعد من الخرافات وعبادة الأوثان ، وثار الفتن تأييداً أو معارضة . واستدعى برناردينو أمام محكمة القضاء البابوي Curia ، وأصدر البابا مارتن الخامس قراراً

* الحمل (Lamb) في المسيحية رمز للمسيح كقداء « مخلص » . (المترجم)

يتحريم هذه الممارسة . وفي نفس ذلك الوقت تقريبا ، أدخل في الشعائر شكل شديد المائلة لهذا من أشكال تمجيد المسيح في صورة علامة مرئية : واعنى بذلك وعاء القربان المقدس . فاعتزمت الكنيسة على ذلك أيضا في أول الأمر ، إذ كان استخدام « وعاء القربان المقدس » محظورا في الأصل إلا في أثناء أسبوع « الجسد Corpus Christi » « إذ أنه عندما استخدم - بدلا من الشكل الأصلي المستخدم وهو البرج - شكل شمس تنبعت منها الأشعة ، أصبح « وعاء القربان المقدس » شديد المشاكلة للوحة الحاملة لاسم يسوع التي لم توافق عليها الكنيسة .

ولم تكن وفرة الصور والأخيلة التي عرض الفكر الديني نفسه الى خطر التحلل إليها ، لتنتج الا مجموعة مشوشة من الأوهام المخلطة ، لولا أن التصور الرمزي صاغها جميعا نسقا منظما ضخما ، لكل صورة فيه مكانها المحدد .

ولم يكن الفكر الوسيط على وعى بحقيقة عظيمة أكثر منه بمسألة القديس بولس . « فأننا ننظر الآن في مرآة ، معتبة ، لكن حينئذ وجهها لوجه » . (رسالة بولس الرسول الأولى الى كورنثوس ١٣ : ١٢) . ولم تنس المصور الوسطى على الإطلاق ان الأشياء جميعا تفسدوا سخيفة أن استنفد معناها في وظيفتها واستنفد مكانها في العالم المترع بالظواهر ، إذا لم تصل تلك الأشياء بجوهرها الى عالم يتجاوز عالمنا هذا . وهذه الفكرة من أن الأشياء المادية دلالة أعمق تمد مالوفة لدينا جميعا نحن أيضا ، بصورة مستقلة عن الاختناعات الأدبية : كاحساس غير محدد يمكن استدعاؤه في أية لحظة ، بواسطة حفيف قطرات المطر على أوراق الشجر او بواسطة نور مصباح على منضدة . وربما اتخذت مثل تلك الأحاسيس شكل غم وضيق صدر مرضى به بحيث تبدو الأشياء جميعا « مشحونة بخطر مهدد محقق أو لغزا ينبغي لنا حله بأي ثمن . أو لعل الأحاسيس تمارس كصنعة للهدوء والاطمئنان » بملئها أنفسنا بالاحساس بأن حياتنا أيضا داخلة في هذا المعنى الخفى للعالم . وكلما تجمع هذا الإدراك حول « الأحد » المطلق ، الذي تصدق عنه الأشياء جميعا ، نزع على نحو أسرع الى الانتقال من استبصار هو وليد لحظة شفافية الى اقتناع دائم مفرغ في صيغة ثابتة . « فنحن بفضل تهذيب الاحساس المستمر بعلاقتنا بالقوة التي صنعت الأشياء على ما هي عليه ، نصبح أدمت وأشد استعدادا لتلقيها . ولا حاجة تدعو الوجه الظاهري للطبيعة الى التفير ، ولكن تعبيرات المعاني الموجودة فيه تتغير . كان وجهها ميتا ثم هو حي مرة ثانية . وذلك شبيه بالفرق بين النظر الى شخص نظرة مجردة من الحب وبين النظر الى الشخص نفسه نظرة الحب » . وعندما نرى الأشياء جميعا في الله ونرجع اليه الأشياء جميعا نقرا الأشياء المادية تعبيرات فائقة للمعاني .

فهذا إذن ، هو الأساس السيكولوجى الذى تنبعت منه الرمزية . قال القديس إيريناؤس : « قى الله ، لا شيء يخلو من معنى nihil vacuum neque sine signo a pud Deum » وهكذا يحاول الاقتناع بمعنى متسام فى جميع الأشياء أن يفرغ نفسه فى صيغة . وتبطلور حول شخص « الاله » نسقيه System فاخرة من الصور المترابطة ، وكلها تتصل به وترجع اليه . لأن جميع الأشياء تستمد معناها منه (تعالى) . وينكشف العالم متجليا فى مجموع كل هائل من الرموز ومثل صرح ضخيم من الأفكار . فهى (أعنى النسقية) أشد تصورات العالم غنى بالإيقاع (الرتبة) ، هى تعبير معدد الأصوات Polyphonous عن الانسجام (الهارمونى) الأبدى .

وفى العصور الوسطى كان الاتجاه الرمزى أوضح ظهورا للعيان بكثير من الاتجاه العلمى أو التكوينى (Genetic) وليس معنى ذلك أن هذه الطريقة الأخيرة لتصور العلمى بصورة عملية تطور ، كانت ممتنعة وغائبة تماما . إذ حاول الفكر الوسيطى ، أيضا ، فهم الأشياء بواسطة مصدرها . ولكن نظرا لاعوازه فى المناهج التجريبية وإهماله حتى مجرد الملاحظة والتحليل ، تحول الى استنتاج تجريدى ، بغية تقرير الحقائق التكوينية . واتخذت جميع الفكرات الدالة على انبعاث شيء من آخر شكلا ساذجا هو التوالد أو التشعب . وكانت صورة شجرة أو قائمة نسب كافية لتسثيل كل علاقات تقوم على الأصل والنسب . وكانت شجرة عن أصل القانون والشرعية مثلا ، تصنف الشريعة كلها بشكل شجرة ذات فروع عديدة . ونظرا لما عليه الفكر التطورى فى العصور الوسطى من طرائق بدائية ، فانه اضطر أن يظل تخطيطيا وتمسغيا وعقليا .

وتبدو الرمزية من وجهة النظر العلمية نوعا من انقطاع التيار الفكرى . فبدلا من البحث عن العلاقة بين شيئين باتباع الدورات الخفية لعلاقاتهما العلمية ، يفهم الفكر بوثبة ويكتشف علاقتهما . وليس ذلك فى نطاق علاقة مسبب أو نتأيج ، بل فى نطاق علاقة دلالة أو غائية ❀ . وستبدو علاقة كهذه مقنعة على الفور على شريطة واحدة هى أن الشيئين يشتركان فى صفة جوهرية يمكن ربطها وإرجاعها الى قيمة عامة . ولو عبرنا عن هذا بمصطلح السيكولوجيا التجريبية لقلنا ان كل ترابط عقلى قائم على أى نوع من أنواع التشابه العاوض ايا كان نوعه ، يترتب عليه على الفور إقامة الفكرة القائلة بوجود علاقة جوهرية وباطنية (: مستيقية) . وربما بدا ذلك بالفعل وظيفية عقلية هزيلة . وفوق هذا فانها تتكشف فى صورة وظيفية بدائية جدا لو نظر اليها من وجهة نظر سلاية (اثنولوجية) . ويتصف الفكر البدائى بطابع عام من ضعف الإدراك للحدود الدقيقة الفاصلة بين مختلف المفاهيم ، بحيث ينزع ذلك الفكر أن يدخل فى صلب فكرة عن شيء محدد جميع الفكرات التى ترتبط به بأى نوع من

الدلالة : Signification هى التعبير عن المراد بواسطة الكلمات أو الإشارات والغائية
Finality : شئ نهائى وبخاصة الحقيقة المطلقة (المترجم) .

العلاقات أو المشابهة مهما يكن نوعها . وتتصل عملية ووظيفة الرمز اتصالاً وثيقاً بهذا الميل .

ومع ذلك فإن في الامكان النظر الى الرمزية نظرة أحفل بالمعنى وذلك بالتخلي لحظة عن وجهة نظر العلم الحديث . وستفقد الرمزية ذلك المظهر من التمسك والعقم عندما ندخل في حساباتها كونها مرتبطة ارتباطاً لا انفصام له بالتصور الفكري للعالم الذي كان يسمى « بالواقعية » أو « الحقيقية » في العصور الوسطى ، والذي تفضل الفلسفة الحديثة تسميته باسم « المثالية الأنطونية » ، وإن كان ذلك الاسم أقل صحة .

ويفترض التمثيل الرمزي مقدماً ، وهو القائم على الصفات المشتركة ، الفكرة القائلة بأن تلك الخواص جوهرية للأشياء . وعلى الفور تستدعي رؤيا الورود البيضاء والحمراء مزهرة بين الأشواك ، تمثلاً رمزياً في عقل أهل القرون الوسطى : مثال ذلك التمثيل الرمزي للعذاري والشهداء ، الذين يتألقون بالجد ، وهم في وسط مضطهدين . وتتم عملية التمثيل لأن الخواص واحدة . فجمال الورود ورقتها ونقاؤها وألوانها ، هي أيضاً صفات العذاري ، بينما حمرة لون الورود هي نفسها حمرة لون دم الشهداء . على أن هذا التشابه لن يكون له إلا معنى باطني مستيقى . إن كان الحد الأوسط الرابط بين الحدين (الأصغر والأكبر) للمفهوم الرمزي يعبر عن صفة جوهرية مشتركة بينهما ، أي بعبارة أخرى إذا كانت الحمرة والبياض أكثر من أسماء تطلق على فارق فيزيائي قائم على الكمية ، أي لو تم تصورهما على اعتبار كونهما جوهرين : أي حقيقتين . فعقل المتوحش البدائي والطفل والشاعر لا يراها أبداً على صورة تخالف هذه .

والآن فالجمال والرق والبياض ، لكونها حقائق ، فهي أيضاً كيانات . ونتيجة لذلك فكل ما هو جميل أو رقيق أو أبيض ، لابد أن يكون له جوهر مشترك ، له نفس مسبب الوجود ، نفس الأهمية أمام الله .

وينبغي لنا في أثناء توضيح هذه الروابط البالغة القوة بين الرمزية والواقعية (بالمعنى المدرساني أعني الذي يرثيه فلاسفة العصور الوسطى المدرسانيون) أن نحرص ألا نكثر من التفكير في الخلاف المشتجر حول الكليات العامة (Universals) ، ونحن نعلم علم اليقين أن « الواقعية » التي أعلنت أن الكليات قبل الجزئيات ، (Universalia ante rem) ، ونسبت الجوهريّة والوجود المسبق إلى الفكرات العامة لم تسيطر على الفكر الوسيط بسهولة وبغير كفاح .

ومن البديهي أنه كان هناك كذلك « اسميون » (Nomina Lists) على أنه لا يسدو من فرط الجراءة في شيء أن نؤكد أن « الاسمية الأصلية » (Radical nominalism) لم تكن في يوم من الأيام إلا رد فعل أو معارضة

او تيارا مضادا يتنازع عبثا على الميدان مع الميول الرئيسية للروح الوسيطة .
ومما لا يخلو من متعة ، أن « الواقعية » - و « الاسمية » - يوصفهما صيغتين
فلسفيتين ١ تبادلنا منذ زمن مبكر جدا كل التنازلات الضرورية . وآية ذلك
أن الاسمية الجديدة للقرن الرابع عشر وهى اسمية اوكام وأتباعه أو اسمية
المصريين ، اقتصرمت على ازالة عدد معين من دواعي المضايقة الموجودة فى
الواقعية المتطرفة التى تركتها سليمة مبرأة من كل مساس بأحالة نطاق الايمان
الى عالم يتجاوز مجال التاملات الفلسفية للعقل .

والآن ، فإن نطاق الايمان هو الذى تسود فيه الواقعية ، وهنا يصير لزاما
أن ينظر اليها باعتبارها ، الى حد ما ، الاتجاه العقلى لمصر كامل لا باعتبارها
رأيا فلسفيا . وبهذا المعنى الأرحب ، يمكن اعتبارها متصلة فى حضارة
المصور الوسطى ، ومسيطرة كذلك على جميع ما للفكر من وسائل للتعبير .
ولا مراء أن الأفلاطونية الحديثة اثرت فى علم اللاهوت فى المصور الوسطى
تأثيرا قويا . ولكنها لم تكن السبب الوحيد فى الاتجاه الواقعى العام للفكر .
فكل عقل بدائى هو عقل واقعى ، بالمعنى السائد فى المصور الوسطى ، وذلك
فى استقلال تام عن كل تأثير فلسفى . وفى رأى تلك العقلية أن كل شيء يتلقى
اسما يطلق عليه ، يصبح كيانا ويتخذ هيئة تسقط نفسها على السماء . وتلك
الهيئة ستكون فى غالبية الحالات ، هى الهيئة البشرية .

وطبقا للمعنى السائد عن الواقعية فى المصور الوسطى ، فانها كلها
تؤدى الى التشبيه Anthropomorphism « : فما أن ينسب العقل الى فكرة
وجودا حقيقيا ، حتى يرغب فى أن يرى تلك الفكرة حية ؛ وهو لا يستطيع فعل
ذلك الا بتجسيدها فى هيئة ماثلة . وبهذه الطريقة تتولد المجازية (Allegory)
والمجازية شيء يختلف عن الرمزية . فالرمزية تعبر عن علاقة سرية بين فكرتين ،
فأما المجازية فتضفى شكلا مرثيا على تصور تلك العلاقة . والرمزية وظيفة عقلية
عميقة جدا ، بينما المجازية علاقة سطحية جدا . وهى تعين الفكر الرمضى على
التعبير عن نفسه ، ولكنها تعرضه للخطر فى الحين نفسه بأحلالها صورة Figure
مكان فكرة حية . وتضيق قوة « الرمز » بسهولة فى المجازية .

وهكذا تدل المجازية فى حد ذاتها ضمنا ، منذ البداية على اضمحاء السوائية
(Normalizing) ، والاسقاط على سطح ، والبلورة . وفوق هذا فإن أدب
المصور الوسطى فهم المجازية على أنها آثاره من العصر القديم الداوى . وكان
أن اتخذ من مارتيانوس كابيلا وبرودتيوس نموذجين تمثل بهما . وقلما خلت
المجازية من جر من الكهولة والحذقة . ومع ذلك فإن استخدامها سد حاجة تلهف

١ التشبيه : هو نحلة « التشبيه » الذين يشبهون الخالق بالمخلوقات ويخلمون على الله
سماواتها . (المترجم) .

شديد وجاد في العقل الوسيط . والا فكيف لنا أن نفسر الإقبال الذي حظى به ذلك الشكل تلك المدة الطويلة ؟

وأناأت هذه الطرائق الثلاث للفكر : - الواقعية والرمزية والتجسيد Personification العقل الوسيط بفيض دافق من الضياء . وكانت القيمة الخلقية والجمالية للتفسير الرمزي للعالم شيئا لا يقوم بشئ . وراحت الرمزية وقد احتضنت بين دفتيها الطبيعة كلها والتاريخ كله ، تعطي تصورا للعالم له وحدة أشد وأقوى من التصور الذي يستطيع العلم الحديث تقديمه . فالصورة التي كونتها الرمزية عن العالم تمتاز بأن لها ترتيبا مبرأ من كل عيب . وتركيبا منسق المصارية وتدرجا قائما على تنظيم طبقي دقيق . وذلك لأن كل علاقة رمزية تتضمن فارقا في الرتبة أو القداسة : فان شيئين لهما قيمة متعادلة لا يكادان يستسمخان بوجود علاقة رمزية بينهما . ما لم يرتبطا كلاهما بشيء ثالث ذي مرتبة أعلى .

ويسمح الفكر القائم على الرمزية بوجود عدد لا متناه من العلاقات بين الأشياء . فربما دل الشيء على عدد من الأفكار المتميزة بما له من صفات خاصة مختلفة كما أن أية صفة ربما كان لها أيضا عدة معانٍ رمزية . فاما أعلى التصورات فلها رموز تعد بالآلاف . وليس هناك شيء يعد أحقر من أن يمثل الباذخ السامي ويمجده . فشجرة الجوز تمثل المسيح . فاللب الداخلي الحلوى في الجوزة هو طبيعته الإلهية ، والقشرة الحضراء والطرية الكاسية إنما هي بشريته (ناسوته) والغلاف الخشبي المتغلغل في ثنائياها هو الصليب . وهكذا توفى كل الأشياء جميع الأفكار إلى الحالد السرمدي . إذ نظرا لأنها تعد رموزا للأعلى . في مدرج مستمر التدرج . فانها جميعا يسرى فيها مجد الجلال الإلهي . ويتألق كل حجر نفيس . بالإضافة إلى ما له من بهاء طبيعي ، بالأعلى قيمة الرمزية . والمثابرة بين الورد والبتولة ، إنما هي شيء يفوق التشبيهات الشعرية كثيرا . وذلك لأنها تكشف عما بينهما من جوهر مشترك . وبينما تنشأ في العقل كل فكرة . يخلق منطق الرمزية انسجاما بين الأفكار . وهنا تضيق خصوصية كل من تلك الأفكار في هذا الانسجام (: الهرموني) المثالي . كما أن صلابة التصور العقلاني يطفئها تقديم شيء من الوحدة الباطنية (المستيقية) .

وهناك توافق ثابت متين بين جميع النطاقات الروحية . « فالعهد القديم » يعد الصورة التمهيدية الأولى والمسبقة . للعهد الجديد . والتاريخ الديني يعسهما كليهما . وتتراكم حول كل فكرة أفكار مكونة أشكالا سيمترية كالذي يحدث في المشكال * - (Kaleidoscope) . وفي خاتمة المطاف تجمع الرموز

■ أشكال : أداة كائوبية العلكوب مبطنة بالواح الزجاج وتحتوي في القاع على قطع صغيرة متحركة من الزجاج الملون فاذا حركت عكست في الألواح أشكالا هندسية « سيمترية » مختلفة الألوان ولا نهائية . (للمرجع) .

نفسها حول سر القربان المقدس Eucharist . وهنا يوجد شيء يتجاوز التشابه الرمزي ، هنا يوجد النقص والتطابق . فخبز القربان هو المسيح والقسيس عند تناوله له يصبح ناووس الرب .

وأصبح العالم ، وهو بفيض في حد ذاته ، مقبولا بماله من فحوى رمزي . فمن أجل غايات لاحد لها ، كان لكل صنعة غادية علاقة باطنية (مستيقية) بأقدس الأشياء تشرف تلك الصنعة وترفع من قدرها . وطابق بونا فتورا بين الصناعات اليدوية رمزيا وبين التولد والتجسد الأبدى « لكلمة الله » ، وبين الميثاق المعقود بين الله والنفس . وحتى الحب الدنيوى نفسه مرتبط بعلاقة رمزية بالحب الالهي . وبهذه الطريقة لن يكون العذاب الفردي كله الا ظل العذاب الالهي وتكون الفضيلة كلها أشبه شيء بتحقيق جزئي للخير المطلق . وبذا تكون الرمزية حين فصلت على هذا النحو ، العذاب الشخصي والفضيلة عن نطاق الفرد ، رغبة في دفعهما الى نطاق الكل الشامل . - أسست تقلا مفيدا يتوازن والنزعة الفردية الدينية القوية المكبة بكليتها على الخلاص الشخصي . وهي الطابع الغالب على العصور الوسطى .

وانطوت الرمزية الدينية على مزية ثقافية أخرى . وكانت الصور والأخيلة الزاهرة للرموز بالنسبة للمعنى الحرفي للصيغ الاعتقادية . وهي جامدة وواضحة في حد ذاتها ، أشبه شيء بالحن موسيقية مصاحبة - أن صبح ذلك التعبير - ، اتاحت للعقل ، بما فيها من انسجام (هرموني) كامل ، أن يتسامى فوق ما جبلت عليه التعبيرات المنطقية من قلة كفاية .

وفتحت الرمزية أمام الفنون أبواب كل ثراء التصورات الدينية على مصاريحها ليتسنى التعبير عنها بأشكال مترعة باللون والحن . ولكنها مع ذلك مبهمة وضمنية ، بحيث أنه ربما جاز بفضل هذه الأشكال أن تحلق أعق الأحداس والزكانات (Intuitions) نحو ما يتجاوز كل وصف .

على أنه كان واضحا في أخريات العصور الوسطى أن الاضمحلال تطرق فعلا الى هذا النوع من الفكر منذ أمد بعيد . فان تصوير الكون (Universe) بشكل نسقية فخمة من العلاقات الرمزية كان مستكملا من زمن بعيد . ومع ذلك فان عادة الرمز واصلت البقاء . مضيئة أشكالا دائمة الجدة كانت أشبه بالأزهار المتحجرة . ذلك أن الرمزية في جميع الأوقات تبدي ميلا أن تصبح ميكانيكية . وما تكاد تقبل كبدا حتى تصبح نتاجا ، لا للحماسة الشعرية فحسب ، بل وللاستدلال العقلي الدقيق أيضا ، وهي على هذا الوجه تتحول الى كائن طفيف يتشبه متعلقا بالفكر ، ومؤديا به الى الانحلال والتدهور .

وغالبا ما يكون التمثل الرمزي مؤسسا فقط على تعادل عددي . وبهذه الطريقة يفتتح منظور هائل من متواليات مثالية من العلاقات ، ولكنها لا تروى

الى شيء يتجاوز التمرينات الحسابية . وهكذا كانت شهور السنة الاثنا عشر تدل على الرسل ، كما تدل الفصول الاربعة على الانجيليين (اصحاب الاناجيل الاربعة) ، والسنة على المسيح . وثمة مجموعة منتظمة تأتلف من مجاميع من سبعة . فمع الفضائل السبعة تتقابل الطلبات السبع الواردة في صلاة السيد المسيح ، وترتبط جميع هذه المجاميع المؤلفة من سبعات أيضاً بلحظات آلام الصلب السبع والأسرار المقدسة السبعة . وكل منها توضع قبالة احدى الخطايا السبع المميتة ، التي تمثلها سبعة حيوانات وتعقبها سبعة امراض .

ويميل موجه للضمان مثل جيرسن ، الذي اتبعت منه هذه الأمثلة ، الى تركيز التأكيد على القيمة الخلقية والعملية لهذه الرمزيات . فاما عند حالم مثل « آلان ده لاروش » فان العنصر الجمالي هو الغالب . اذ أنك لو نظرت الى تأملاته الرمزية ، لوجدتها متقنة محكمة الى أعلى حد ، كما أنها متكلفة بدرجة ما . فانه رغبة في الوصول الى مجموعة يدخل فيها الرقمان خمسة عشر وعشرة ممثلة دورات المئة والحسين سلاما * (Aves) والصلوات الربانية الخمسة عشر (Paters) التي قررها على جماعة رهبان السبعة Rosary التابعة له ، يضيف الانترنك السماوية الاحد عشر والعناصر الاربعة ثم يضربها في المقولات (القاطيفوريات) العشر (المادة والكيف ، الخ . .) وكانت نتيجة ذلك أن حصل على العادات الطبيعية المائة والحسين . وبنفس الطريقة ينتج حاصل ضرب الوصايا العشر في خمس عشرة فضيلة مئة وخمسين عادة خلقية . ولكي يستطيع الوصول الى رقم الفضائل الخمس عشرة ، تراه يعد . بالاضافة الى الفضائل اللاهوتية الثلاث والفضائل الأصلية الاربعة ، فضائل سبع كبرى ، فيكون المجموع أربعة عشر ويتبقى بعد ذلك فضيلتان أخريان هما الدين والنعم ، وبذلك يجتمع لديه ست عشرة وهي تزيد فضيلة واحدة عن المطلوب . ولكن لما كان « الاعتدال » في المجموعة الأصلية مطابقاً للتكشف في المجموعة الكبرى فاننا نحصل في النهاية على الرقم خمسة عشر . وكل من هذه الفضائل الخمس عشرة ملكة لها فراش زفافها في أحد أقسام الصلاة الربانية . وكل كلمة في تحية السلام للعدراء Ave تدل على واحد من كمالات العدراء الخمسة عشر ، كما أنها في الحين نفسه درة ثمينة وقادرة على دفع خطيئة أو الحيوان الذي يمثل تلك الخطيئة . وهي تمثل أشياء أخرى أيضاً هي فروع الشجرة التي تحمل جميع المباركين ودرجات سلم (أو معراج) . وسنجتزئ بنقل مثالين : - فان لفظة السلام « Ave » تمنى طهارة العدراء والماس . وهي تنحى الكبرياء جانباً ، أو الأسد الذي يمثل الكبرياء . ولفظة

* يشير الى التحية التي وجهها جبريل الى مريم البتول حين ابلغها أنها ستكون اما للمسيح ، حيث قال : « سلام لك » (لوقا ١ : ٢٨) (المترجم) .

« مارية » تدل على حكمتها والعقيق الأحمر ، وهي تنفي الحسد وتبعده بعيدا ،
الذى يرمز اليه كلب أسود .

ويرتبك « آلان » قليلا بعض الأحيان فتختلط عليه الأمور في مجموعته
البالغة التعقيد من الرمزيات .

والحق ان الرمزية استنفدت تماما ، حتى لقد أصبح استكشاف الرموز
والمجازيات تسلية فكرية مجردة من أى معنى ، وصار أوهاما ترتكز الى قياس
تمثيل (Analogy) مفرد . ومع ذلك فان قداسة الشيء كانت لا تزال تضاف
عليه قدرا ضئيلا من القيمة الروحية . وما أن يتسرب جنون الرمزية الى أمور
دنيوية دنسة أو محض خلقية ، حتى يتجلى التبدل والانحطاط . ويوازن
فرواسار في كتابه « الساعة الغرامية Li Orloge amoureux » بين جميع
تفاصيل الحب وبين مختلف أجزاء الساعة . ويتنافس شاستلان ومولينيه في
الرمزية السياسية . فالطبقات الثلاث في المجتمع تمثل صفات العسذراء .
والمنتخبون (Electors) السبعة في الامبراطورية يمثلون الفضائل . وما
بلدن الخمس في أرتواز وهانولت ، التي ظلت في عام ١٤٧٧ على ولائها لبيت
برجنديا ، الا العذارى الخمس الحكيمات . وليست هذه في الواقع الا رمزية
قلبت رأسا على عقب . فهي تستخدم أشياء رفيعة الدرجة رمزا لأشياء وضعية
الدرجة ، اذ الواقعان هؤلاء المؤلفين يرفعون الأشياء الأرضية الى مستوى أعلى
باستخدامهم تصورات ومفاهيم مقدسة لجرد تزيين تلك الأشياء .

وأن كتاب « علم النحو (دوناتوس) الأخلاقي » Donatus moralisatus
الذى نسب (١) في بعض الأحيان ، ولكن من باب الخطأ الى جيرمن . ليختلط
بين علم النحو (الأجرومية) اللاتيني وبين علم اللاهوت ، فالاسم هو الانسان ،
والضمير معناه أنه خاطيء ولاشك أن أخط درجة من هذا النوع من النشاط
الفكرى هي التي تمثلها أعمال مثل كتاب « ثياب النساء وانتصارهن
(Le parement et triomphe des dames) من تأليف أوليفيه ده لامارش وفيه
ترمز كل قطعة من ثياب النساء الى فضيلة - وهي فكرة توسع فيها أيضا
كوكيار .

ان الشبشب لا يمنحنا سوى الصحة

كما يمنحنا كل المكاسب بغير مرض خطير

ولكى أمنحه الحق في السلطة

أطلق عليه اسم التواضع والمذلة .

(١) في اسم هذا الكتاب اشارة الى اليوس دوناتوس ، الذى الف حوالى ٢٥٨ م كتابا شهيرا
ومطلوبا في النحو اللاتيني (المترجم) .

وبنفس الطريقة تعني الأهمية العناية والاجتهاد ، والجوارب المثابرة ،
ومشدها (حمالة الجوارب) العزيمة ، الخ . .

وواضح ان هذا الضرب (Genre) من الأدب لم يكن يبدو لعين
رجال القرن الخامس عشر بنفس السخف الذي يبدو به لنا ، والا لما توسعوا
فيه بمثل هذا القدر الكبير من الحماسة . ويدفعنا ذلك الى استنتاج أن الرمزية
والمجازية لم تكونا فقدتا بعد في مخيلة العصور الوسطى المضطحة كل مالهما
من أهمية خية . ذلك أن الميل الى الرمز والتجسيد كان من التلقائية بحيث أن
كل فكر تقريبا ، كان من نفسه ، وبغير دافع خارجي يتخذ هيئة استعارية .
فإن كل فكرة اذ تعد كيانا مستقلا ، وكل خلة وصفة اذ تعد خلاصة وجوها ،
كان الخيال يكسوها على الفور شكلا شخصيا .

ومن أمثلة ذلك أن دنيس الكرتوسى فى رؤاه يرى الكنيسة فى صورة
شخصية بلغت من الاكتمال مبلغها عندما مثلت أمام الأنظار فى مشهد رمزي
على المسرح . وتعالج إحدى رؤاه اصلاح الكنيسة فى المستقبل ، على النحو الذى
كان رجال اللاهوت فى القرن الخامس عشر يرجونه : كنيسة مبراة من كل
الشروء التى لطختها . وتجلى الجمال الروحى لهذه الكنيسة المطهرة أمام أعين
أحلامه فى صورة ثوب فاثق ثمين ، له ألوان وحليات بديعة . وفى مرة أخرى
يشهد فى منامه الكنيسة المضطهدة : قبيحة ، غليظة ، ضعيفة . ويحذره الله
أن الكنيسة ستتكلّم ، وعندئذ يسمع « دنيس » الصوت الجوانى كأنما هو
صادر من شخص الكنيسة (Quasi ex persona ecclesiae) . فالشكل
المجازى الذى يتخذهُ التفكير هنا يبلغ من مباشرته وقصده الى الغاية وبلوغه
الكفاية بحيث يستثير الارتباطات المرغوبة بصورة لا تتيح الاحساس بآية حاجة
الى تفسير المجازية تفصيلا . وفكرة الثوب الفاخر كافية تماما للتعبير عن النقاء
الروحى . وهنا حل الفكر نفسه الى صورة ، مثلما يستطيع أن يذيب نفسه
الى لحن شجى .

ولنتذكر الآن مرة ثانية الشخصيات المجازية الواردة فى « قصة الوردة » ،
وسيجتاج الأمر بالنسبة اليها الى شيء من المجهود حتى نصور لأنفسنا « اللقاء
الحسن » Bel Accueil ، والرحمة الحلوة « والالتماس الذليل » ، فامّا
بالنسبة لأهل العصور الوسطى فإن هذه الأخيلا كان لها قيمة جمالية وعاطفية
بالغة الاشراق ، وضعتها تقريبا على نفس المستوى مع تلك الآلهة ، التى تصور
الرومان انبثاقها من تجريدات مثل « بافور » و « بالور » و « كوتكورديا » . .
الى آخريه : (الحظوة والشحوب والوفاق ؟) وإن أشياء من أمثال : عذب وفكر
وخجل وتذكارات وما إليها ، كانت لها فى نظر العصور الوسطى المضطحة
وجود شبه قدسى . والا لأصبحت « قصة الوردة » غير صالحة للقراءة بل ان

أحد الأخيطة الاستعمارية انتقل من معناه الأصلي الى دلالة محسوسة أكثر كثيرا :
فأصبح « الخطر » في حديث الغرام يعنى الزوج الفيور .

وكثيرا ما يستعان بالمجازية للتعبير عن فكرة ذات أهمية خاصة . وهكذا
حدث أن أسقف شالون عند عندما أراد أن يوجه اعتراضا سياسيا الى فيليب
الطيب ، الى وضعه بشكل مجازية رمزية وقدمه الى الدوق فى هزذن فى يوم
عيد القديس أندرو ، ١٤٣٧ . وفيه أشار الى « صاحب السمو والسيادة » ،
هولشس ده سنيورى الذى راح وقد طرد من الامبراطورية ، ففر أولا الى فرنسا ،
ثم الى بلاط امير برجنديا ، يبدى أسى مبرحا لا سبيل الى عزائه ، ويشكو من أنه
تغذب هناك أيضا ، من شر افعال الأمير ، وضعف المستشار الناصح وحسد
الخدام . واتاوات الرعايا . حتى اضطر الى النزوح عنها ، وهو وضع من الضروري
مجايبته بيقظة الأمير الخ . . . وموجز القول أن الجدل السياسى بأكمله اتخذ
شكل مشهد حي Tableau vivant ، بدلا من مقال رئيسى صحفى كما هو
الحال عندنا . وواضح أن تلك هى الطريقة المتبعة لخلق انطباع ، والنتيجة
المرتبطة على ذلك أن المجازية ظلت لها قوة إيحائية ولكن نجد أن ادراكها من
أعسر الأمور علينا .

و « مواطن باريس » فى مفكرته رجل مل ، لا يهتم كثيرا بزخرفة
أسلوبه . ومع ذلك فانه عندما يبلغ أشد الأحداث المربعة رهبة ، التى ينبغى
عليه أن يقصها ، يعنى عندما يصل الى حوادث القتل البرجندية فى باريس فى
يونه ١٤١٨ ، يشب فجأة الى المجازية . وعندئذ نهضت « ربة الشقاق » ، التى
كانت تعيش فى برج « نصيح السوء » واستيقظت « البغضاء » تلك المرأة المجنونة .
و « الجشع والغضب والانتقام » وشهروا أسلحة من جميع الأنواع وأطرحوا
« العقل » و « العدل » وتذكر الله ، « والاعتدال » بصسورة مخجلة الى أقصى
حد . وقد وضع سرده لما ارتكب من فظائع بالطريقة الرمزية من أوله الى
آخره . وعندئذ أقبل « الجنون » المهتاج بنار الغضب ، و « القتل والذبح »
وأخذت تقتل وتذبح وتجتث وتعدم وتعمل التذبيح فى كل من وجدت فى
السجون . . . وشمر « الجشع » عن أذياله الى نطاق وسطه مع « رابين » ،
ابنته « ولارسينى » ابنة وبعد ذلك ذهب هؤلاء السالف ذكرهم وعلى
رأسهم ألتهتهم : أغنى الحق والجشع والانتقام ، التى قادتهم الى جميع السجون
العامة بباريس ، الخ . . .

فلماذا يستخدم المؤلف المجازية هاهنا ؟ انه انما ينبغى أن يضفى على
قصصه نفحة أكثر وقارا وجدية من تلك التى يستخدمها للأحداث اليومية التى
يدونها عادة فى مفكرته . وهو يحس ضرورة اعتبار هذه الأحداث الفظيعة شيئا
أكثر من الجرائم التى تقعها قلة من أشخاص شريرين فرادى : فالمجازية هى
طريقته فى التعبير عن احساسه بالتراجيديا .

والواقع ان الموضوع الذى تثيرنا فيه المجازية الى اقصى حد هو بالضبط المكان الذى تكشف فيه عن سيطرتها على العقل الوسيطى . وفى امكاننا تحملها بدرجة ما فى صورة « مشهد حى » تتشع فيه الشخصيات التقليدية برداء خيالى غير حقيقى . فالقرن الخامس عشر انما يكسو شخصياته المجازية ، مثلما يكسو قديسيه ، فى ازياء الزمان ؛ كما ان لديه ملكة خلق شخصيات جديدة لكل فكرة يريد التعبير عنها . خذ مثلا شارل ده روشفور ، فانه حين شاء ان يروى حكاية خلقبة عن شاب طائش ، اقتادته حياة البلاط الى الدمار ، اخترع فى كتابه « المخدوع فى البلاط L'Abuzé en Cour » مجموعة كاملة جديدة من الشخصيات ، كتلك التى فى « الوردة » ثم ان هذه المخلوقات الفاضلة مثل « التصديق الفر والتظاهر الفر » وما اليها ، تمثلها « المنمنمات » فالزمن « نفسه لا يحتاج الى حية ولا الى معشة ثم يبدو مرتديا صدرية ضيقة وبنطلونا محزقا محبوبكا . ولاشك ان محض الهيئة المادية البسيطة لهذه المجازيات هى بالضبط دليل حيويتها .

وفى الامكان ان نفهم ان الهيئة البشرية تنسب الى الفضائل او الى العواطف ولكن روح العصور الوسطى لا تتردد فى بسط هذه العملية لتشمل افكارا ليس فيها . فى نظرنا ، اية سمة شخصية . وكان تجسيد الصوم الكبير بصورة شخص طرازا شائنا جدا منذ ١٣٠٠ فصاعدا . فنحن نجد ذلك فى قصيدة *La bataille de Kares medecha mage* والصراع بين الرغبة فى تناول اللحم والامتناع عن تناوله وهو فكرة قدر لها ان يتناولها بيتر بروجل بعد ذلك بكثير ويصورها بخياله المجنون . واليكم مثلا سائرا يقول : « الصوم الكبير يخبز كعكه ، ليلة عيد القيامة »

(Quaresme fait ses flans la nuit de Pâques)

وكان الناس فى بعض مدن شمال ألمانيا يطلقون فى مكان جوقة المرتلين بالكنيسة دمية يسمونها « الصوم الكبير » ثم ينزلونها أثناء القداس الذى يقام يوم الأربعاء السابق لعيد القيامة .

وهل كان هناك فرق بين الفكرة التى كونها الناس عن القديسين والتى كونوها عن الشخصيات الرمزية البحتة ؟ الذى لا شك فيه ان الفريق الاول كان معترفا به من الكنيسة وكان لهم صفة تاريخية ولهم تماثيل من الخشب والحجر ، فاما الفريق الثانى فذو اتصال بالخيال الهى . ثم انه يجوز لنا بعد كل شئ ان نسائل انفسنا : ألم تكن رمزيات « اللقاء الحسن » او « التظاهر الكاذب » وغيرها تبدو لعين الخيال الشعبى حقيقة مثل القديسة بربارة والقديس كرسطوفر .

على انه ليس هناك - من الناحية الأخرى - أى تباين حقيقى بين مجازيات العصور الوسطى وأساطير (Mythology) عصر النهضة بل الأرجح ان هناك اختلاطا وامتزاجا بين الأمرين . ذلك بان الشخصوى الأسطورية

(المثلولوجية) . أقدم من عصر النهضة ، فإن « فينوس » ، و « فورتونة » (آلهة الحظ) لم تموتا قط . موتا تاما ، كما أن المجازية لم تحتفظ برواجها الشعبي بعد القرن الخامس عشر ، في أى مكان مدة أطول وبدرجة أقوى منها في الأدب الانجليزي . ولو تأملت فرواسار لوجدت « المظهر الحلو » و « انحبوط » و « الحظر » ، « الابداد » ، « تنصارع » - أن صبح هذا التمييز - مع شخصيات أسطورية مثلوثولوجية مثل أتروبوس و كلوثون ولاشيسيس . وفي البداية تكون المجموعة الثانية أقل اشراقا وأضعف تلويها من المجازيات . فهي كابية داكنة بالظلال وليس فيها شيء ممتاز . على أن عاطفة عصر النهضة مالبت أن يثبت فيها بالتدريج تغييرا كاملا . فيتغلب الأولمبيون والحوريات على الشخصيات المجازية ، التي تزدى بمقدار ما يزيد الاحساس بالمجد الشعري للعصر القديم (Antiquity) حدة .

وانتهى الأمر بأن أصبحت الرمزية ، هي وخادماها المجازية ، تسلية عقلية . وكانت العقلية الرمزية حجر عثرة في سبيل تطور الفكر العلى (Causal) وذلك نظرا لأن العلاقات السببية والتكوينية لابد بالضرورة أن تبدو تافهة الى جوار العلاقات الرمزية . وهكذا سدت الرمزية المقدسة للنيرين والسيفين الطريق أمدا طويلا أمام النقد التاريخي والقانوني لسلطان البابوات . وذلك لأن الرمز الى البابوية والامبراطورية بالنيرين : الشمس والقمر ، أو بالسيفين اللذين أحضرهما التلاميذ ، كان في نظر العقل الوسيط أعظم بكثير من مجرد مقارنة أخاذة ، فانه كان يكشف عن الأساس « المستقي » للسلطتين ويؤسس على نحو مباشر أسبقية القديس بطرس . وقد اضطر دانتى لسكى يبحث في الأساس التاريخي لسيادة البابا - أن ينكر في البداية ملازمة هذه الرمزية .

ولم يمض طويل وقت حتى اضطر الناس اضطرابا الى التنبيه الى أخطار الرمزية . وهناك غدت المجازات التعسفية والعقيمة ماسخة عديمة الطعم ونبتت باعتبارها قيودا للفكر . وقد وسما لوتر بالعار في مقال حشاه قدحا مستندا الى أعظم مصابيح اللاهوت المدرساني : « بونا فنتورا وجيوم دوراند وجيرسن ودينيس الكرتوسى . وهو يصيح قائلا : « ان هذه الدراسات المجازية من عمل أناس وقت الفراغ لديهم طويل أكثر مما ينبغى . فهل تظنون أنى سأجد عمرا

● انظر في مثل هذا كتاب « تطور الشعر الحديث » للدكتور عبد الغفار مكاوى (المترجم) .

فى اللعب بوضع المجازيات حول أى شىء مخلوق أيا كان ؟ فمن ذا الذى بلغ
من ضعف العقل بحيث عجز عن محاولة وضعها ؟

لقد كانت الرمزية ترجحة مميبة الى صور لعلاقات خفية تحس احساسا
مبهما ، من النوع الذى تكشفه لنا الموسيقى . « نحن الآن ننظر فى مرآة
» *Videmus nunc per speculum in aenigmate* »

لقد شعر العقل البشرى انه تلقاء لغز محير ، ولكنه واصل رغم ذلك
محاولته تمييز الأشكال التى فى المرآة ، بتفسيره الصور بصور أخرى . وكانت
الرمزية أشبه شىء بمرآة ثانية مرفوعة أمام مرآة الظواهر نفسه .

الواقعية وتأثيراتها

اتخذ كل ما كان يخطر على البال شكل صورة : فأصبح التصور الفكري (Conception) معتمدا اعتمادا كليا أو يكاد على التخيل . وأن مثالية بالفة النسقية (والمثالية هي الاسم الذى كان يطلق على الواقعية فى العصور الوسطى) لتضفى قدرا معينا من الصلابة على تصور الناس للعالم . فالفكرات ، اذ لا يتم تصورها كذاتيات كلية وكأشياء ذات أهمية الا بفضل علاقتها « بالمطلق » ، سرعان ما تصطف بوصفها عددا جما من النجوم الثابتة فى سماء الفكر . فاذا تم تعريفها ، اقتصرت فقط على تسليم نفسها لعمليات التصنيف والتقسيم أقساما ثانوية والتمييز طبقا للمعايير الاستنباطية البحتة . وباستثناء قواعد المنطق ، ليس فى متناول الأيدى عامل تصحيح يبين وجود خطأ فى التصنيف ، وذلك يوقع العقل فى الضلال من حيث قيمة عملياته ذاتها والتحقق من صحة المنهج .

إذا شاء العقل الوسيط معرفة طبيعة شيء أو سنبه ، فانه لا ينظر فيه لتحليل تركيبه ولا يتعقبه للبحث عن أصله ومصدره ، ولكنه يرفع بصره الى السماء حيث يلتصع ذلك الشيء كفكرة . وسواء أكانت المسألة المطروحة ، سياسية أو اجتماعية أو خلقية ، فان أول خطوة تتخذ هي تحويلها الى المبدأ العام الخاص بها . وكانت الأشياء حتى العادية منها والتافهة ، ينظر إليها على هذا الضوء . واليكم الطريقة التى دار بها الجدل حول إحدى النقاط بجامعة باريس : هل يجوز أن تحصل رسوم الامتحان عن الدرجات العلمية المتوسطة ؟ ذلك ما يراه مدير الجامعة ، ويتدخل بيير دايى دفاعا عن وجهة النظر المعارضة . وإذا هو لا يبدأ من حجج قائمة على القانون أو التقاليد ، بل من تطبيق للنص

انفسائل : محبة المال اصل لكل الشرور (تيموثاؤس ١ - ٦ : ١٠) -
 (Radix omnium malorum cupiditas) ومن ثم ينصب نفسه لبثبت بعملية
 شرح مدرسانية تماما ، أن الأناوة سألقة الذكر « سيمونية » (وسيمون هذا
 قد حاول رشوة الرسل) .

وهرطيقية ومضادة للشرع الطبيعي والالهي . وذلك هو الشيء الذي كثيرا
 ما يقلقنا ويخيب أملنا نحن العصريين عندما نقرأ شروح العصور الوسطى : فهي
 موجهة نحو السماء . كما أنها تفقد نفسها منذ البداية ذاتها في أحكام خلقية
 عامة وقضايا من الكتاب المقدس .

وتكشف هذه المثالية النسقية (Systematic) والعميقة عن نفسها
 في كل مكان . فهناك « تصور » مثالي وواضح المعالم لكل حرف أو منزلة أو
 طبقة . ينبغي للفرد المنتسب إليها أن يتطابق وإياه جهد طاقته . مثال ذلك أن
 دنيس الكروتوسي أوضح في مجموعة من الرسائل عن حياة وسلوك المطارنة
 الرؤساء ٠٠٠ إلى آخره (De vita et regimine episcoporum, archidiaconorum)
 لجميع الأساقفة والقسس وكهان الكاتدرائيات والعلماء والأمراء والإشراف
 والفرسان والتجار والأزواج والأرامل والبنات والرهبان - الشكل المثالي
 لواجباتهم الحرفية وطريقة تقديس مهنتهم أو حالتهم بالارتفاع إلى مستوى ذلك
 المثال الأعلى . ومع ذلك فإن شرحه للسنة الخلقية - يظل مجردا وعاما ، فهو
 لا يصل قط بيتنا وبين ما يتحدث عنه من واقع حقائق الحرف أو مسالك الحياة .

وقد اعتبر هذا الميل إلى تحويل كل شيء إلى طراز عام ضعفا جوهريا في
 عقلية العصور الوسطى ، ترتب عليه أن القوم لم يبلغوا قط القدرة على تمييز
 السمات الفردية ووصفها . وتأسيسا على هذه المقدمة يتحصل تبرير
 الخلاصة الشهيرة لعصر النهضة التي تنعته بأنه ظهور الفردية . ولكن هذه
 الفرضية النقيضة Antithesis إنما هي في قراراتها غير مضبوطة ومضللة .
 ومهما يكن من أمر ملكة تبين السمات الخاصة في العصور الوسطى ، فلا بد لنا
 أن نلاحظ أن الناس كانوا يفضون النظر عن الصفات الفردية والمزايا الممتازة
 للأشياء ، عمدا وبقصد مرسوم ، رغبة في وضعها على الدوام تحت مبدأ عام .
 والحق أن هذا الميل العقل إنما هو نتيجة لمثاليته العميقة . فيحس الناس
 حاجة قاهرة تدعو دائما وبوجه خاص إلى رؤية المعنى العام . العلاقة بالمطلق .
 المثالية الخلقية ، الدلالة النهائية للشيء . فاما الشيء الهام فهو اللاشخصي .
 فالعقل لا يبحث عن الحقائق الفردية وإنما هو ينشد النماذج والأمثلة
 والمآير .

* المقدمة Promise : يقصد بها المقدمة الكبرى أو الصغرى في علم المنطق (المترجم) .

وكان لكل فكرة تتعلق بالعالم أو الحياة مكانها الثابت في نظام طبقى (هرمى) هائل من الأفكار . ترتبط فيه الفكرة بفكرات من طراز أعلى وأشد تعميما ، تعتمد عليه اعتماد التابع الاقطاعى على مولاه النبيل . والعمل الصائب الذى على العقل الوسيطى أدائه ، هو التمييز ، أى القيام بطرق عديدة شتى باستعراض جميع المفاهيم كأنما هى أشياء مادية موفورة العدد . ومن هنا جاءت ملكة تصور ما من المجموع المركب المثالى الذى ينتسب اليه . لكى يتم اعتباره شيئا قائما بذاته . وعندما ليم فورك ده تولوز لاعطائه صدقة لامرأة من أتباع المذهب الألبيجينسى (Albigensian) أجاب بقوله : « لست أعطى الصدقة للهرطقة ، بل للمرأة الفقيرة » . وعندما قبلت مرجريت الاسكتلندية ، ملكة فرنسا ، الشاعر آلان ده شارتييه وقد وجدته نائما ، برأت نفسها على النحو التالى : « اننى لم أقبل الرجل ، بل الفم الشين الذى صدرت عنه وانطلقت منه تلك الكمية الموفورة من الكلمات الطيبة والأقوال العامرة بالفضيلة » . ولاشك أن هذا الاتجاه العقلى هو الذى راح فى حقل التأملات اللاهوتية السامية يميز فى الله بين ارادة سابقة ترغب فى خلاص الجميع ، و ارادة لاحقة لاتنسط الا الى النخبة المختارة من الناس .

ولو حرمت عادة وضع الأشياء تحت عناوين عامة وتقسيمها الى أقسام ثانوية ، من المشاهدة التجريبية التى تحدثها ، فإنها تصبح عقيدة وآلية . فهى تفقد مجرد عد أرقام ، ولاشئ غير ذلك . ولم يستسلم لهذه العادة موضوع مثلما استسلمت لها فئة « الفضائل » وفئة « الخطايا » . فلكل خطيئة عدد ثابت الأسباب والأنواع والآثار السيئة . وهناك ، حسبما يرى دينيس الكرتوسى ، اثنتا عشرة حماقة ، تخدع الحاطى . وكل منها قد جرى تصويرها وتثبيتها وتمثيلها بواسطة نصوص من الكتاب المقدس ، فضلا عن الرموز . بحيث أن الحاجة الجدلية بأجمعها تعرض نفسها على الأنظار كأنما هى صورة تدخل كنيسة قد حلى بالتماثيل . وينبغى تأمل ضخامة الخطيئة من وجهات نظر سبعة : وجهة نظر الله ، وجهة نظر الحاطى ، وناحية المادة ، والظروف ، والقصد ، وطبيعة الخطيئة ، وعواقبها ، وبعد ذلك تقسم كل واحدة من هذه السبعة ، بدورها الى ثمانية أقسام ثانوية أو أربعة عشر قسما . وهناك ست آفات للعقل تميل بنا نحو الخطيئة ، الى آخره . وهذا التنظيم النسقى للأخلاق له أشباهه العجيبة فى الكتب المقدسة للبوذية .

ولا يخفى أن هذا التصنيف اللانهائى ، هذا التشريح للخطيئة ، قد يؤدى الى اضعاف الشعور بالخطيئة ، الذى كان ينبغى أن يقويه ، لو أنه لم يقتزن بجهد يبذل التخيل موجه الى بشاعة الغلظة وأهوال العقوبات . وتمثل جميع التصورات الخلقية بشكل مبالغ فيه ، ويبهظ كاهلها بالانتقال الى أفدح حد . وذلك لأنها توضع دائما فى حالة ارتباط مباشر مع الجلالة الالهية . والكون.

الله ، له ضلع في كل خطيئة مهما صغرت . وليس بإمكان أية نفس بشرية أن تعي وعيا تاما مدى ضخامة الخطيئة . فجميع القديسين والعادلين الأبرار ، والأفلاك السماوية ، والعناصر والمخلوقات الدنيا والجملادات غير الحية ، تصيح مخاطبة بالانتقام من الخاطيء . ويحاول دنيس بكل جهسه أن يفلو في إثارة الخوف من الخطيئة ومن نار جهنم بما يدبج من أوصاف تفصيلية ومن صور وأخيلة مرعبة . ومس دانتي ظلمة الجحيم بلمسة من الجمال : ففيها يتجلى كل من فاريناتا وايجولينو بشكل الأبطال ويبدو لوسيفر (الشيطان) في جلال مهيب . فاما هذا الراهب المجرد من كل رشاقة شاعرية ، فانه يرسم صورة تمثل وحش العذاب المفترس ولايزيد على ذلك شيئا : ولاشك أن تبلده الملل هو وحده مصدر الرعب في الأمر كله . فهو يقول : « فلنتصور تنورا ابيض نهيبه من شدة التأجج وقد وقف في ذلك التنور ، رجل عار من الثياب ، لن يعتق من هول ذلك العذاب الى الأبد . اليس مجرد ذلك المنظر يبدو شيئا لا يطاق ؟ كم يبدو هذا الرجل في أعيننا تميسا ، تصوروا كيف يتبطح على وجهه في الأتون ، وكيف يصرخ ويبجار أو بايجاز ، كيف « يعيش » ، وماذا سيكون عليه ألمه وبرحاؤه وحزنه لو أدرك أن هذه العقوبة المبرحة التي لا تطلق لن تكون لها نهاية » .

الزمهرير الرهيب ، والدود الكريه ، والتجفيف والجوع والعطش ، والظلمة والأغلال ، والأقذار التي لا توصف ، والصيحات التي لا تنتهي ومنظر الشياطين ، ذلك كله يعيده دنيس الى الذاكرة كالكايوس الجاثم . وما يزيدنا ضيقا المحاحة على الآلام النفسية : التفجع والخوف والشعور بالحرمان الناتج عن الافتراق عن الله ، وبغض الله الذي لا مسبيل الى التعبير عنه ، والحسد لسعادة الأبرار المختارين ، والاختلاط بين جميع أنواع الأخطاء والأوهام التي تهجس في العقول . كما أن الفكرة القائلة بأن هذا سيستمر الى أبد الأبدين تصعدها المقارنات الذكية الى درجة حمى الرعب المفرع .

وكانت الرسالة الممنونة : « عن أحدث رجال أربعة » (De quatuor hominum novissimis) التي نقلنا عنها هذه التفاصيل ، هي موضوع القراءة المعتادة في أوقات تناول الطعام بدير ونديشاييم . فيالها من توازل مرة مذاق حقا ! ولكن انسان العصور الوسطى كان يفضل على الدوام المعالجة المتطرفة . كان أشبه شيء بمرضى طال علاجه بأدوية بطولية ، ومن ثم فلم يكن يؤثر فيه سوى أقوى المثبرات . ولكي تجعل العصور الوسطى إحدى الفضائل تتألق باروع بهاها ، تقدمها بشكل مبالغ فيه ، لا يسع داعية أخلاق أصدا جاشا الا أن يعده رسما كاريكاتوريا . فالقديس جيل حين دعا الله ألا يدع جرحه من أحد السهام يبرا . يعد عندهم نموذجهم المحتذى في الصبر . ويجد الاعتدال نماذجه المحتذاة في شخص القديسين الذين يخلطون الرماد على الدوام

بطعامهم ، كما تجد العفة نماذجها في من ابتلوا فضيلتهم بالنوم الى جوار امرأة -
فاذا لم يكن العمل منظويا على التطرف ، فان حداثة سن القديس المفرطة هي
التي تفردته وحده كنموذج ، مثل القديس نيقولاس حين رفض لبن أمه في أيام
الأعياد ، أو القديس كويريكوس : (وهو شهيد اما أنه ابن ثلاث سنين أو ابن
تسعة أشهر) حيث رفض أن يواسيه الوالى وفضل أن يلقي في الهاوية .

وهنا أيضا ، تكون المثالية المسيطرة على الزمان هي التي تجعل الناس
يتميزون بلذة الفضيلة في جرعة بالغة القوة . فالقوم يتصورون الفضيلة على
أنها فكرة ، وجمالها يلصق فيما لجورها من كمال مسرف ، يبريق اشد مما في
الممارسات البعيدة عن الكمال في الحياة اليومية .

ولا أدل على الطابع البدائي للعقلية المثالية المتزيدة ، وهي المسماة
بالواقعية أثناء العصور الوسطى ، من الميل الى نسبة ضرب من المادية الجوهرية
الى المفاهيم المجردة . ومع أن الواقعية الفلسفية لم تسلم مطلقا بهذه النزعات
المادية ، وحاولت تجنب تلك العواقب ، فليس يمكن انكار أن الفكر الوسيطى ،
غالبا ما كان يخضع للميل الى الانتقال من الواقعية الخالصة الى نوع من المثل
الأعلى السحري ، ينجح فيه لمجرد أن يكون محسوسا . وهنا تتجلى بوضوح
تام الروابط التي تربط العصور الوسطى بماضى ثقافى سحيق جدا .

وهناك سدا كنز الأعمال التنفيلية للمسيح والقديسين وهو له يتخذ شكلا
ناجيا متماسكا الا في قريب من عام ١٣٠٠ . فاما الفكرة نفسها المتعلقة بذلك
الكنز الذى هو الملك المشترك للمؤمنين جميعا ، بقدر ما هم أعضاء في الجسد
المستقيم للمسيح ، وهي الكنيسة ، فكانت في ذلك الوقت فكرة قديمة جدا .
على أن الطريقة التي طبقت بها الفكرة وذلك بمعنى أن أعمال الخير المفرطة الوفرة
تشكل معينا لا ينفد ، تستطيع الكنيسة التصرف فيه بالتجزئة ، لا تظهر قبل
اثنى عشر . وكان الاسكندر من هالييس أول من استخدم لفظة « الكنز »
Thesaurus بالمعنى الغنى الذى احتفظت به الكلمة منذ ذلك الحين .

على أن المبدأ لم ينجح من المعارضة . وإن انتهى به الأمر بالانتصار وتمت صياغته
رسميا في ١٣٤٣ في مرسوم « الوليد الوحيد » (Unigenitus)
الذى أصدره البابا كلمنت السادس . وفيه اتخذ الكنز على الجملة شكل رأسمال
استودعه السيد المسيح عند القديس بطرس ولا يبرح يزداد في كل يوم .
وذلك أنه بمقدار ما يجذب الناس الى العدل أكثر ، نتيجة لتوزيع هذا الكنز،
سيواصل تراكم المزايا التي يتألف منها .

وقد أبرز التصور المادى للمقولات الأخلاقية نفسه فيما يتعلق بالحظيئة
أكثر منه بالفضيلة . أجل ان الكنيسة علمت الناس بغاية الوضوح دائما أن

✻ التنفيل آداة عمل يزيد على ما هو مطلوب أو مفروض (المترجم) .

الخطيئة ليست شيئا ولا ذاتية • ولكن كيف كان يسكنها منع الخطأ ، بينما اجتمع كل شيء على ترسيخه في أذهان الناس ؟ فقويت الفرائز البدائية التي ترى الخطايا مادة تلوث أو تفسد ، وينبغي من ثم على المرء غسلها أو تدميرها ، وكان السر في قوتها هو أعمال التنظيم النسقي المفرط للخطايا بتمثيلها في صور مجازية ، بل حتى بواسطة طرائق معالجة الندم التي وضعتها الكنيسة نفسها • وعبثا ما حاول دنييس الكرتوسى تذكير الناس ، أنه من أجل التشبيه فقط انما تسمى الخطيئة بالحمى ، أو البرد أو المزاج الفاسد - فالذى لا شك فيه أن التفكير الشعبى لم يستطع أن يدرك الحدود التي وضعها الاعتقاديون • ولم يتردد مصطلح القانون في انجلترا وهو أقل قلقا من علم اللاهوت على نقاء العقيدة المبدئية (Dogma) ، أن يربط فكرة فساد الدم بالجنايات ؛ وذلك هو التصور الواقعى فى شكله التلقائى •

وهناك نقطة واحدة خاصة تطلبت فيها الاعتقادية الجارية (Doctrin) نفسها هذا التصور الواقعى تماما ؛ وأعنى بذلك ما يتعلق بدم « القادى » • فان المؤمنين ملزمون بتصوير (الدم) امرا ماديا بصورة مطلقة • قال القديس برنارد : ان قطرة واحدة من الدم الثمين كانت تكفى لخلاص العالم ، ولكنه دم أهرق غزيرا كما يعبر عن ذلك القديس توماس الاكوينى فى احدى التراثيم •

أيها البليكان التقى • أيها السيد يسوع • طهرنى ،

أنا الفرد الدنس ، بدمك الذى قطرة

واحدة منه يمكنها خلاص العالم كله من كل خطيئة •

وعلى القارىء أن يقارن هذا بما قاله مارلو على لسان فاوستوس :
« أنظر ، حيث يفيض دم المسيح فى قبة السماء ! أن قطرة واحدة من الدم تخلصنى » •

الفكر الدينى وراء حدود الخيال

كان الخيال يبذل جهده على الدوام « ولكن بغير طائل » فى التعبير عما « لا سبيل الى وصفه » باعطائه هيئة وصورة « والتماسا لاستدعاء المطلق » يجرى على الدوام اللجوء الى مصطلح التوسع فى الفضاء « ولكن الجهد يفشل دائما » .
وراح مؤلفو المسيحية * منذ كتاب ديونيسيوس المنتحل الأريوجاجى Pseudo Dionysius the Areopagite فصاعدا ، يكذبون مصطلحات الضخامة والانتهائية .
فالانتساع الانتهائى هو دائما الوسيلة التى عليها أن تجعل « الأبدى » ممكن التوصل اليه عن طريق العقل . ويجهد المتصوفون الدينيون أنفسهم للعثور على صور ايحاءية « يقول دنيس الكروثوسى : « تصور جبلا من رمل فى ضخامة الدنيا » وفى كل مئة ألف سنة تؤخذ منه حبة لسوف يختفى ذلك الجبل فى النهاية » ولكن بعد انقضاء مثل ذلك الأمد الزمنى الذى لا يمكن تصوره ، لن تكون الآم المجيم قد نقصت ولن تكون أقرب الى النهاية منها يوم أزيلت الحبة الأولى . ومع ذلك لو أن الملعونين عرفوا أن سيطلق سراحهم عندما يكون الجبل اختفى فسيكون ذلك عزاء عظيما لهم » .

ولئن كان الخيال ، رغبة منه فى بث الخوف والرعب ، يملك تحت تصرفه موارد رهيبية السعة من الثراء ، فإن التعبير عن المسرات السماوية ظل على الدوام ، من جهة أخرى ، مفرط البدائية والوتيرية المملة . فما تستطيع لغة البشر أن تزودك برؤيا تصور هناءات السعادة المطلقة . اذ ليس تحت تصرفها

* المسيحية (Mysticism) هى التصوف الدينى الذى يعبر عنه فى العربية باسم الباطنية

(الترجيم) .

سوى عبارات غير كافية في صيغة أفعل التفضيل . لا يمكنها أن تقوم الا بتقوية الفكرة من الناحية الحسابية فقط . فبماذا كانت فائدة انتاج مصطلحات خاصة بالارتفاع أو الاتساع أو عدم قابلية النفاذ ؟ ان الناس لم يستطيعوا أن يتجاوزوا حد التخيلات ، وتحويل اللامتناهي الى المتناهي ، وما يترتب على ذلك من اضعاف الاحساس بالمطلق . وكان كل احساس اذ يعبر عن نفسه يفقد قليلا من قوته المباشرة ، فان كل صفة تنسب الى الله كانت تسلبه بضعة قليلة من جلاله .

وهكذا يبدأ الكفاح الهائل للروح التي تريد الارتفاع فوق كل تخيل أو مجاز . وذلك هو الشأن في كل الحقب ومع جميع الأجناس . وقيل عن المتصوفين الدينيين انهم قوم ليس لهم يوم ميلاد ولا مستقط رأس . ولكن الانسان لا يستطيع التخلي فجأة عن مساندة الخيال . ولا يلبث قصور جميع طرائق التعبير ان يتقبله الناس رويدا رويدا . وتبدأ المسألة أولا بنبد تخيل الرمزية الباهر ، ومن ثم يتم تجنب الصيغ البالغة المحسوسة للاعتقادات الجزمية . ومع ذلك فان تأمل « الكائن » المطلق يظل دائما أبدا مرتبطا بفكرات الاتساع أو النور . ثم تعود تلك الأفكار بعد ذلك فتنحول الى أضدادها السلبية : - الصمت والخواه والظلمة . وبينما تظهر هذه « التصورات » الأخيرة المجردة من الشكل بدورها أيضا أنها غير كافية . تجرى باستمرار محاولة لضم كل منها لتقيضه . وفي النهاية لا يتبقى شيء للتعبير عن فكرة الألوهية سوى السلبى البحت .

وبطبيعة الحال لم يحدث فعلا أن هذه المراحل المتتالية في نبذ التخيلات ، تعاقبت احداها مع الأخرى بترتيب تاريخي دقيق . اذ توصل اليها جميعا دنيس الأريوباجي * . والفقرة التالية من أقوال دنيس الكرتوزي نجد فيها غالبيت هذه طرق التعبير متحدة بعضها مع بعض . فانه في إحدى الرؤى يستمع صوت الله وهو غاضب . « وعند سماع الراهب هذا الجواب فانه ، وقد تقبض في داخل نفسه ، ووجد نفسه كأنها قد حمل الى منطقة من باهر الضياء ، وبأشد درجات الخلاوة وفي هدوء بالغ شديد . وبنداء خفي ليس له صوت خارجي ناجي الأشد خفاء وسرية والمتوارى الذي لا تدركه الأبصار حقا . الله الذي لا سبيل الى ادراك كنهه : « أيها الاله ! لانت المحبوب حبا يفوق كل حب ! أنت في ذاتك النور ودارة النور ، التي اليها يجرى من اجتبيت واصطفت لكى يستريح ويهدأ وينام . » بل أنت صحراء فائقة السمة المفرطة ، ولا سبيل الى عبورها . حيث القلب التقى حقا ، المظهر تماما من كل عاطفة فردية ، والمضاء من العلياء والمثلث بالحبيبة المقدسة . ينحرف بغير أن يخطئ ويخطئ بغير أن ينحرف ، يخفق بسعادة وينتقه بغير احتياق . »

فنحن نجد هنا أولا صورة النور ، ثم صورة النوم ، ثم صورة الصحراء ،

* دنيس الأريوباجي Areopagite قاضي المحكمة العليا بأثينا . بشره بولس الرسول . وطرده من أثينا واستشهد قرب نهاية القرن الأول المسيحي . (الترجمة) .

وأخيرا الأضداد التي تلغى بعضها بعضا . ووجد الخيال المستيقى مفهوما شديدا
أنوقع جدا حين أضاف الى صورة الصحراء ، أعنى اتساع السطح - صورة الهاوية
أى امتداد العمق . ويضاف الاحساس بالدوار الى الاحساس بالفضاء اللامتناهى .
وتمكن المستيقون الألمان فضلا عن رويبرويك * من استخدام هذه الصورة
الأخاذة استخداما بالغ المرونة .

وتكلم المعلم اكهارت عن « الهاوية الحالية من الهيئة والحالية من الشكل
والخاصة بالاله الصامت واللانهاى الامتداد » يقول رويبرويك : « ان انوار
السعادة يبلغ من هائلته أن « الله » نفسه يكون كأنما استوعب (ابتلع) مع
المباركين جميعا . . غى غيبية من كل هيئة ، وهى حالة من اللا ادراك . وفى
فقدان أبدي للذات » . وفى موطن آخر يقول : « ان الدرجة السابعة التى تاتى
بعد ذلك . . يتم الوصول اليها عندما تكشف فى أنفسنا - وراء كل معرفة وكل
ادراك حالة لا ادراك لا قرار لها . وعندما يحدث بعد تجاوزنا جميع الأسماء التى
تطلق على الله والمخلوقات ، اننا ننتهى ونغنى فى اللا اسسية الأبدية ، التى نفقد
فيها أنفسنا . وعندما نتأمل كل هذه الأرواح المباركة التى هى بالضرورة غائصة
الى القرار وقد غمرت وضاعت فى جوهرها الأسى ، فى ظلمة مجهولة عديمة
الهيئة .

واليائسون هم دائما الذين يحاولون الاستغناء عن الصور وبلوغ « حالة
الحواء » أى مجرد غياب الصور ، التى لا يستطيع منحها الا الله وحده ، فهو
بحرنا من كل الصور ويعيدنا سيرتنا الأولى . التى لا نجد فيها سوى الحقيقة
المطلقة Absoluteness الضارية اللانهاية الامتداد . الحاوية من كل شكل
أو صورة . والمتقابلة والأبدية الى أبد الأبدين »

يقول دنييس الكرنوسى : « ان التأمل فى الله يتم بواسطة الإنكارات والنفى
Negations بصورة أوفى منها بالاثباتات Affirmations » وذلك أنى
عندما أقول : الله هو الطيبة . الجوهر . الحياة . فأنى أبدو كأنما أشير الى ما هو
الله . كأنما ما « هو » (أى كنهه تعالى) يشترك فى شيء ما مع . أو أية مشابهة
الى ، مخلوق من المخلوقات . بينما من المؤكد . أنه تعالى لا تبلفه الأفهام وأنه
مجهول وأنه غامض يفوق كل وصف . وأنه منفصل عن كل أعماله : (خليقته)
بغارق وتفوق لا سبيل الى قياسه ولا يمكن أن يضاهى بالكلية . « من أجل ذلك
نعت الأريوباجى « الحكمة الموحدة » (بكسر الحاء المشددة) ، بنعوت : غير المعقولة
والجنونية والطائشة

* Ruysbroeck (جان ده) : المدعى ١٢٩٤ - ١٣٨١ لاهوتى مستيقى لفسنكر .

(المترجم نقلا عن لاروس)

ولكن عندما يتحدث دنييس أو رويبرويك عن النور اذ يتحول الى ظلمة ،
(وهو موضوع مصدر الوحي فيه هو « العهد القديم » ثم طوره الارويوباجي
المتحول Pseudo Areapagite أو عن الجهل أو عن الحرمان المونس ، أو عن
الموت ، فانهما لا يتجاوزان البتة الصور .

وبغير الاستعارات ، يصبح من المستحيل التعبير حتى عن فكرة واحدة .
فكل جهد للارتفاع فوق الصور محتوم له الفشل . على أن الحديث عن أحر أمانينا
بعبارات سلبية فحسب ، لا يشفى غلة تلهفات القلب ، وأينما لا يعود في طوق
الفلسفة أن تجد وسيلة التعبير ، يدخل الشعر مرة ثانية . وإذا بالتصوف الديني
(المستيقية) يكتشف على الدوام من جديد الطريق الموصل بين قمم التأمل
السابق جالبة الدوار . وبين المروج المزدهرة للرمزية . وستهب على الدوام
الغنائية (Lyricism) العذبة للمتصوفة الفرنسيين الأقدم عهدا . كالقديس
برنار والفكتورين ، لمعاونة الناظر المتأمل ، بعد أن تستنفد كل موارد التعبير .
وتعود الى الظهور في ثنايا نشوات الوجد (الصوفي) ألوان المجازية وأشكالها .
فيري هنري سوسو عروسه « الحكمة الأبدية » وقد : « حلت فوقه مرفرفة الى
أعلى في سماء قنبدت بالفيوم » كانت متلألئة كنجمة الصباح تضيء كالشمس
الساطعة ، وكان تاجها هو الأبدية . ورداؤها السعادة . وحديثها الخلاوة ،
ولنمتها الابتهاج المطلق . كانت قاصية ودانية . عالية سامقة وخفيضة . كانت
حاضرة ومع ذلك متوارية ، كانت تسمح بالاقتراب منها ، على أن أحدا لم يمكنه
الامساك بها ، .

وكانت الكنيسة نخشى دائما عواقب المبالغات في التصوف الديني ، وبحق
ما فعلت ذلك بأن نار النشوة التأملية ، التي تستهلك جميع الأشكال والصور ،
لم يكن بد من أن تحرق كل صيغة دينية وكل مفهوم وكل اعتقادية فردية وكذا
كل سر مقدس أيضا . ومع ذلك فإن طبيعة النشوة المستيقية ذاتها كانت تكفل
للكنيسة ضمانة ووقاية . ذلك أن ارتفاع المتصوف المستيقى الى صفاء الوجد ،
وجولانه فوق مرتفعات التأمل المنعزلة متجردا من الأشكال والصور ، متذوقا
الاتحاد مع المبدأ الأوحد والمطلق ، الحقيقة المبدئية لم يكن ليزيد لديه عن النعمة
النادرة للحظة وحيدة . وكان عليه أن يهبط من قمم الجبال . أجل ان المتطرفين
ومن تابعهم من « أطفال ضلالة » (Enfants perdus) انحرفوا فعلا الى مبدأ
الخلول (Pantheism) وانزلقوا في أفانين الشذوذ . على أن الآخرين ، وفيهم
نجد كبار المتصوفة المستيقين - لم يضلوا البتة طريق العودة الى الكنيسة التي
كانت تنتظرهم بما لديها من نسق حكيم واقتصادي من الأسرار القائمة في
الطقوس الدينية . وكانت تقدم لكل انسان الوسيلة اللازمة للاتصال في لحظة
محددة مع المبدأ الالهى مستظلين بكامل الأمن غير متعرضين لخطر اسرافات الأفراد .
وكانت تقتصد في الطاقة المستيقية ، وذلك هو السبب في أنها عاشت أطول
من المستيقية الجامحة ومن الأخطار التي تندرج تحتها .

« والحكمة الاتحادية Unitive غير معقولة ، كما أنها جنونية وطائشة »
 وطريق المتصوف المؤدى الى داخل اللامتناهي ، يفضى الى اللاشعور . وبانكار
 كل علاقة ايجابية بين الله وبين كل ما له شكل واسم ، تلقى حقا عملية التسامي
 فوق الوجود المادى : يقول اكهارت « ان جميع المخلوقات مجرد لاشئ » ، وما أقول
 انها ضئيلة أو صفر : انما هي لا شئ » ، فما ليس له كيان ذاتي فهو عدم . وجميع
 المخلوقات ليس لها كينونة ، وذلك لان كينونتها تتوقف على وجود الله .
 والمستيقية البالغة الاستنصاء تعنى العودة الى حياة عقلية قبل فكرية
 (Pre-intellectual) . فكل ما هو من قبيل الثقافة يحى ويلقى .

فان حدث ، رغم ذلك كله ، أن أثمرت المستيقية في جميع الأزمان ، ثمارا
 موفورة للحضارة ، فذلك لأنها تبنشأ دائما بالتدرج ولأنها تكون في مراحلها
 الأولى ، عنصرا قويا في التطور الروحي . ويتطلب التأمل تهذيبا قاسيا للكمال
 الخلقى يعد حالة تمهيدية . وتخلق الرقة وكبح الرغبات والبساطة والاعتدال
 والكبح الشديد الذى يمارس في الدوائر المستيقية ، تخلق حول تلك الدوائر
 جوا من السلام والحمية المنقترنة بالتقوى . ومن قديم الزمان يمدح عظماء المستيقين
 جميعا العمل المتواضع وبذل الصدقات . وقد أصبحت هذه الملاحم المصاحبة
 للمستيقية : - وهي المذهب الأخلاقي والمذهب التقوى : (أى الأخلاقية والتقوى)
 - جوهر الحركة روحية هامة جدا في بلاد الأراضى المنخفضة . وتولدت عن الأدوار
 التمهيدية للتصوفية الدينية (المستيقية) المركزة لدى القلة ، التصوفية الدينية
 التوسعية فى العقيدة الحديثة « Devotio Moderna » ، لدى الكثرة .
 فبدلا من الوجد المنفر للحظة المباركة ، تجيء العادة الدائمة والجماعية ، عاد الجسد
 والحمية التى قد نماها البسطاء من سكان المدن فى اختلاطهم الودى داخل دور
 الاخوة الرهبان Frater-houses وأديرة وندشاييم ، وكانت تصوفيتهم الدينية
 تلك هي المستيقية بالتجزئة أو بمقادير قليلة ولم يكن ما حصلوا عليه الا شرارة
 فقط . - ولكن عاش بين ظهرانيهم الروح الذى أعطى العالم الكتاب الذى وجد
 فيه روح العصور الوسطى المتداعية أحفل وسائل تعبيره نضجا على كثر العصور
 التالية وهو كتاب « الاقتداء بالمسيح (The Imitation of Christ) » ولم يكن
 توماس اكيمس (الكمبيني) من رجال اللاهوت ولا المذهب الانسانى ، ولا هو
 كان فيلسوفا ولا شاعرا ، ولا يكاد يكون حتى مجرد مستيقى حق - ومع ذلك
 فانه كتب الكتاب الذى وجدت فيه العصور كافة عزاءها . وربما تم هنا الى
 أقصى حد قهر الخيال الموفور لدى العقل الوسيطى .

ويعود توماس الكمبيني بنا ادراجنا الى الحياة اليومية .

أشكال الفكر والحياة العملية

فى اعتقادى أن الأشكال النوعية المحددة للفكر فى أحد الحقب • ينبغى ألا تدرس فقط على ما تكشف نفسها فى التأملات اللاهوتية والفلسفية ولا فى تصورات العقائد ، ولكن تدرس كذلك على ما تبدو فى الحكمة العملية والحياة اليومية • بل لقد يجوز لنا أن نقول أن الطابع الحق لروح أحد المصور يتكشف فى طريقته فى النظر الى الأشياء النافهة والعادية والتعبير عنها أكثر مما يتجلى فى الاظهارات العليا لمجالات الفلسفة والعلوم • ذلك بأن كل تأملات العلماء ، وذلك فى أوربا على الأقل ، انما تنسب بطريقة بالغة التعقيد الى أصول اغريقية وعبرية بل حتى بابلية ومصرية ، بينما يحدث فى الحياة اليومية أن روح أحد الأجناس البشرية أو أحد الحقب التاريخية يعبر عن نفسه بسذاجة وتلقائية •

وتكاد العادات والأشكال العقلية التى يتسم بها التأمل الرفيع فى المصور الوسطى أن تعود كلها تقريبا الى الظهور فى مجال الحياة العادية • فهنا أيضا • كما قد يصح لنا أن نتوقع ، تكمن المثالية البدائية - التى كانت المدارس المدرسانية تسميها بالواقعية فى قرارة كل نشاط عقلي • فتناول كل فكرة بمفردها ، واعطاؤها صيغتها ، ومعاملتها كذاتية ، ثم التحول بعد ذلك الى مزج الأفكار ، وتصنيفها ، وترتيبها فى تنظيمات نسقية طبقية • مع مداومة ابتناء كاتدرائيات منها ، كل أولئك فى الحياة العملية أيضا • هو الطريقة التى يسير بها عقل المصور الوسطى •

ويعتبر كل شئ يحصل على مكان ثابت فى الحياة • مالكا لسبب للوجود فى الخطة الالهية • ومن ثم فإن أبسط العادات المألوفة تساهم فى هذا الشرف مع أسماء الأشياء مرتبة • ويمكن العثور على مثال بالغ الوضوح لهذا فى معالجة

تواعد اللياقة (الايكيكيت) في البلاط ، وهي التي مستسناها من قبل في مناسبة أخرى . وكانت اليانورده بواتييه وأوليفيه ده لامارش يعدانها قوانين حكيمة ، استنتجتها حكمة ملوك قديماء وهي ملزمة لجميع ما يتلو من قرون . وتحدث آليانور عنها حديثها عن آثار مقدسة لحكمة العصور فتقول : « وبعد فإني سمعت القديماء يقولونها ، وهم قوم يعلمون . الخ » . وهي ترى مع الأسى دلائل الاضمحلال تدب إليها . فلقد انقضت عدة وفيرة من السنين كانت سيدات فلاندر تضمن أثناءها أمام المدفأة فراش المرأة التي وضعت طفلها حديثا ، « وهو شيء طالما سخر الناس منه كثيرا » ، لأن ذلك لم يكن يعمل من قبل . فعلى أى شيء نحن مقبلون ؟ « فاما في الوقت الحاضر ، فإن كل انسان يفعل ما يشاء : الأمر الذي من أجله يصح لنا أن نخشى أن تسير الأمور على غير ما يرام » . - ويوجه لامارش بكل جد ووقار السؤال التالي : لماذا يجمع « حامل الفاكهة » الى مهامه أيضا ادارة الشموع (Le mestier de la cire) أى عملية الانارة ؟ - وهو يجيب بنفس الدرجة من الوقار : لأن الشمع يستخرج من الأزهار التي منها تجيء الفاكهة أيضا : « وهكذا يرتب هذا الأمر جيدا على ذلك النحو » .

وتوجد السلطة الوسيطة فيما يتعلق بأمور المنفعة أو المراسم جهازا خاصا لكل عمل ، لأنها تعتبر العمل فكرة وتمده شيئا واقعيًا . وكانت هيئة الخدمة الخاصة عند ملك انجلترا تضم موظفا رفيع المقام وظيفته اسناد رأس الملك عندما يعبر بحر المانش ويصاب بدوار البحر . وكان يشغل هذا المنصب في ١٤٤٢ شخص معين اسمه جون بيكر . فلما أن مات انتقل المنصب الى بنتيه .

ويتفق مع هذا في طبيعته ، ذلك العرف الذي به يطلق اسم علم على الأشياء غير الحية ، وهو عرف بالغ القدم بالغ البدائية . وقد شهدنا احياء لتلك المادة عندما أطلقت الأسماء على المدافع الضخمة أثناء الحروب الأخيرة . على أن ذلك العرف كان يحدث بكثرة في أثناء العصور الوسطى . وعلى غرار ما حدث لسيوف الأبطال في قصة « أناشيد البطولة » Chansons de Geste ، حصلت هاواتات (مدافع) الطوب في حروب القرنين الرابع والخامس عشر على أسماء خاصة بها ، مثل : كلب أورليان والجرنجد والبرجوازية ودول جرييت Dulle Griete . ولا تزال قلة من الماسات الذائعة الشهرة تعرف بأسمائها : وهذه أيضا إنما هي استمرار لعرف واسع الانتشار . وكانت لكثير من جواهر شارل الجسور أسماءها : « فهناك جوهرة السانسي Le sancy ، والرهبان الثلاثة ، ولاهوت La Hôte ، وكرة فلاندر » . فإن كانت السفن لا تزال في الوقت الحاضر تسمى بأسماء ، بينما ليس للأجراس ومعظم البيوت أسماء . فما ذلك إلا لأن السفينة تحتفظ بضرب من الشخصية يعبر عنها كذلك ما جرت عليه العادة في الانجليزية من جعل السفن مؤنثة . فاما في العصور الوسطى ، فإن هذا الميل الى اصفاء الشخصية على الأشياء كان أقوى كثيرا ، فكان لكل بيت ولكل جرس اسمه .

والقاعدة المتبعة في عقول أهل العصور الوسطى هي أن كل حادثة وكل حالة ، خرافية كانت أم تاريخية ، تنزع الى التبيلور والتحول الى مثل مضروب .
 راسوة ، وبرهان ، لكي تطبق كحادثة قائمة تصبر عن حقيقة خلقية عامة .
 وبنفس الطريقة يصبح كل نطق يتفوه به قولاً مأثوراً ، ومبدأ يعمل به ونصاً محفوظاً .
 وتقدم اليها الكتب المقدسة والأساطير والتاريخ والأدب تلقاء كل مسألة من مسائل السلوك أكادسا من الأمثلة أو الأنماط تؤلف مجتمعة ضرباً من « المشيرة » الخلقية التي ينتهي اليها الموضوع المطروح للبحث .
 فان كان المرغوب حمل أحد الناس على اغتفار زلة ، تليت على مسامحه جميع آيات وحالات الغفران الواردة في الكتاب المقدس ، وان كان الهدف اقتناعه بالعدول عن الزواج ، صبت في أذنيه جميع الريجات النعسة التي مرت في العصور القديمة .
 ولكي يبريء جان غير الهياب نفسه من كل لائمة على قتل دوق أورليان ، يتقارن نفسه بيوآب وضحيته بابشالوم معتبراً نفسه أقل جرماً من يوآب لأنه لم يتصرف في تحد علني لتحذير ملكي .
 وهكذا استخلص الدوق الطيب جيهان (جان) الاستدلال الخلقى للقضية .

وكان كل انسان في العصور الوسطى يحب أن يؤسس كل حجة جديدة يدل بها على نص ، بحيث يعطيها أساساً ترتكن اليه .
 مثال ذلك ما حدث في عام ١٤٠٦ ، بمجمع باريس الأهل ، الذي كانت تناقش فيه مسألة انقسام الكنيسة ، من أن المقترحات الاثنى عشر المؤيدة والمضادة لنبد طاعة بابا أفنيون ، كانت كلها تبدأ باقتباس من الكتاب المقدس .
 وكان الخطباء في شئون الدنيا لا يقلون عن الوعاظ ، في اختيارهم للنصوص .

وانك لتعثر على جميع هذه السمات المشار اليها مجتمعة بطريقة أخاذة في الالتباس الشهير الذي ألغاه في الثامن من مارس ١٤٠٨ بقصر سان بول * أمام مجموعة من الأمراء الميتر جان بتيه الكاهن والواعظ والشاعر ، رغبة في تبرئة ساحة دوق برجنديا من تهمة القتل التي ندم الأمير على الاعتراف بها .
 وهو يعد قطعة فاخرة حقة من الأدب السياسي الشرير .
 وقد بنى بطريقة فنية بالغة إتكمال وبأسلوب قاس شديد على النص القائل : « محبة المال أصل لكل الشرور » .
 وقد وضع ذلك الالتباس بأسره مرتباً بمكر في خطة تقوم على نقاط الفروق ونواحي الاختلافات المدرسانية والنصوص المقدسة ، المسددة لكل ثغرة ، مع تحليلته بأمثلة من الكتاب المقدس والتاريخ وبت القوة الحيوية فيه بأسلوب شيطاني .
 وبعد أن ذكر اثني عشر سبباً تضطر دوق برجنديا الى تكرير ملك فرنسا والانتقام له ، يستخلص الميتر بتيه تطبيقين من نصه مفادهما أن : حب المال يصنع الكفرة المرتدين كما أنه يصنع الحولة .
 وتنقسم الردة والخيانة أقساماً أولية

* Hôtel de Saint Paul بباريس ، هو السكن الملكي الذي بناه شارل الخامس . ودمر

في عهد فرانسوا الأول (المترجم) .

وأخرى ثانوية ، ثم توضح بعد ذلك بثلاثة أمثلة • وتنهض أشخاص ، الشيطان
نوسيفر وأبشولوم وآثاليا أمام خيال السامعين بوصفها الطراز الأساسي للخانن •
وتقدم اليهم ثمانى حقائق لتبرير قتل الطفلة • وهو يقول مشيرا الى احدى تلك
الحقائق الثمانية : « سأنبت هذه الحقيقة باثني عشر سببا تكريبا للاثني عشر
رسولا (حواريا) • » وعندئذ يستشهد بثلاث جمل لرجال الدين ، وثلاث
للفلاسفة وثلاث لرجال القانون ، وثلاث من الكتاب المقدس • وتشتق من الحقائق
الثمان نتائج طبيعية ثمانية تكملها تاسعة • وهو يعتمد الى الاشعارات
أو التريضات فيحيى جميع الشبهات القديمة التى خيمت فوق ذكرى الأمير
الطوح الفاسق • ومسئوليته عن كارثة « مرقصة المضطربين Bal des ardents »
حيث هلك بالنار ، بصورة نعسة ، رفاق الملك الشاب ، المتكررين فى ثياب
الفساق ، بينما نجا الملك نفسه بشق النفس • ونقفت خطفه فى القتل ودرس
السم ، فى دير السليستين ، فى أثناء محادثاته مع « الساحر » فيليب ده
ميزير • وأمدد الميل المشنوع للدوق الى تحضير الأرواح والسحر بفرصة ذهبية
يصف فيها مشاهد رعب مثيرة • وان الميتر بنيه ليبدى أنه عليم بالشياطين الذين
كان دوق أورليان يستشيرهم !! • فهو يعرف أسماءهم والثياب التى يرتدونها • •
بل انه ليمعن فى الغلو حتى لينسب معنى مشئوما لهذيان الملك المجنون •

وهذا كله يؤلف القضية الكبرى فى القياس المنطقى • ثم تعقبه القضية
الصغرى نقطة بنقطة • وبعد أن تؤسس الاتهامات المباشرة نفسها على القضايا
العامة التى رفعت القضية الى مستوى الأخلاقيات الجوهرية وأثارت بمهارة فائقة
شعورا بالرعب المفزع الذى يورث الرعدة • اذا هى تنفجر فى فيض من معتدم
الكراهية وتشويه السممة • واستمر الالتماس أربع ساعات وفى النهاية نطق
جان غير الهياج بالكلمات التالية : « أنى أؤيدك (Je vous avoue) » وصدر
التبرير فى أربع نسخ ثمينة النفقة ، أعدت للدوق وأقرب أقرابه • وقد حليت
بالذهب والرسوم المنمنمة ، وجلدت بالجلد المضغوط • وأعدت منه كذلك نسخ
للبيع •

وان الميل الى اصفاء طابع الحكم الخلقى أو القدوة المحتذاة على كل قضية
خاصة • بحيث تصبح شيئا ماديا ولا سبيل الى تحديه ، أى بعبارة موجزة بلورة
الفكر ، يجد فى « المثل السائر » أشد الطرق شيوعا وأقربها الى الطبيعية •
ولعبت الأمثال السائرة فى فكر المصور الوسطى دورا حيا جدا • فكان منها
مثال تدور فى الاستعمال الدارج لدى كل شعب • ومعظمها أخاذ المعنى موجز
العبارة • وكثيرا ما تنطوى على التهكم والسخرية ، فاما نبرتها فتقوم على طيابة
القلب والاستسلام للمقادير • والحكمة التى نستخلصها منها تكون فى بعض
الاحيان عميقة ومفيدة • وهى لا تدور الى المقاومة اطلاقا • ومنها : « السمك الكبير
ياكل الصغير - من يلبسون ثيابا رثة يجلسون وظهرهم الى الريح • ليس هناك
عفيف اذا لم يكن لديه عمل • عند الحاجة نسمح للشيطان أن يساعدنا • لكل

حصان كبوة مهما أحسنت حدوثه . وتقابل الأمثال تفجع الأخلاقيين على معاناة الإنسان للحرمان باتخاذها موقفاً حيادياً سائراً . والمثل السائر يعلق دائماً على الخطيئة بالبن عبارة وهو أنا وثنى بصورة ساذجة وأنا آخر يكاد يكون انجيلياً . والشعب إذا بترك المجادلات للمثقفين من أبنائه ، ويقنع بإصدار الحكم على كل هراء الحديث ، وبذا يتجنب كثيراً من المجادلات المضطربة والعبارات الجوفاء . والشعب إذا بترك المجادلات للمثقفين من أبنائه ، ويقنع بإصدار الحكم على كل حالة أو قضية بالإشارة إلى حجية أحد الأمثال . فكان بلورة الأفكار في أمثال ليست شيئاً يخلو من الفائدة للمجتمع .

وقد كانت الأمثال بما تتصف به من بساطة فجة تتفق اتفاقاً تاماً مع الروح العامة « لأدب » الخفية . إذ لم يكن المستوى الذي بلغه المؤلفون ليزيد إلا قليلاً عن مستوى الأمثال . وغالباً ما كانت أقوال فرواسار الماثورة تقرأ كأنها هي أمثال مفلوطة . « كذلك الشأن مع منازلات السلاح فالمرأ يخسر مرة ويفوز في مرة أخرى » - « ما من شيء إلا ويمله الإنسان » - ومن ثم فالأسلم للمرء ، بدلاً من المجازفة بأحكامه الخلقية - استخدام الأمثال الراسخة القدم كما فعل جفروا ده باري ، الذي ينمى بها مدونة أخباره التاريخية المسجوعة . وأدب ذلك الزمان حافل بقصائد « البلاد » Ballads ، التي تنتهي كل مقطعة منها بمثل سائر ، كما هو حال قصيدة « بلاد ده فوجير Ballade de Fougères التي نظمتها آلان شارتييه . وبالاد « أنشودة أنة الصدى Complainte de Eco لكوكيار . وعدة قصائد لجان مولينييه ، فضلاً عن بلاد فيون المشهورة التي كانت مؤلفة منها من أولها لآخرها . وتكاد جميع المقطعات المئة والواحد والسبعين (١٧١) في قصيدة « تسالي أويسفته » - « Passe Temps d'Oisiveté » نظم روبر جاجان تكون كلها تقريباً منتهية بعبارة تشبه المثل السائر . وإن كان الشطر الأعظم منها غير موجود في أشهر المجموعات . فهل ترى اخترعها جاجان ، إذن ؟ في تلك الحالة ، نحصل على إشارة أعجب كثيراً إلى الوظيفة الحيوية التي كانت للمثل أبان تلك الحقبة ، أن كنا نراها (المقطعات) هنا تنبجس في عقل فرد ، كحالة ميلاد (In statu nascendi) أن جاز تعبير كهذا .

ويكثر استخدام الأمثال في الخطب السياسية والمواظ . ويبدل كل من ، جيرسن ، وجان ده فارين (Varenne) وجان بتيه وجيوم فيللاستر ، وأوليفيه مايار ، قصارهم لتقوية مناقشاتهم بأشيع الأمثال : « من سكت في كل الأمور سلم » . « رأس جيده الترجيل أردأ حامل للخوذة » . « من خدم الصالح العام لم ينل أجراً على تعب » .

ومما يرتبط بالمثل السائر ، بقدر ما هو شكل مبلور للفكر ، الشعار Motto الذي عمدت العصور الوسطى المضطربة إلى صقله بولع ملحوظ . والشعار يختلف عن المثل في أنه ليس كالأخير ، قولاً حكيمياً واسع التطبيق ، وإنما هو مبدأ سلوك (Maxim) شخصي أو نصيحة . وتبنى المرء شعاراً

انما هو بشكل ما اختياره نصا يتخذ منه موعظة لحياته . فالشعار رمز وامارة .
والشعار اذ يسطر في حروف من ذهب على كل قطعة يحتويها دولا للملايس
والمعاد الشخصى ، لابد انه اوتى سلطانا ايجائيا غير ضئيل القدر .

والنفعة الخلقية لهذه الشعارات يغلب عليها طابع الاستسلام - شأن الامثال
السائرة ، او طابع الامل . وينبغي أن يكون الشعار خفى المعنى : « متى يتم
المراد ؟ - ان عاجلا او آجلا ، قد يجيى - الى الامام - المرة التالية افضل . احزانها
اكثر من افراحها » . على أن معظم الشعارات تشير الى الحب : « لن تكون لى اخرى
- كما يرضيك - تذكرى - اكثر من الكل » . فان كانت من هذا القبيل رصدت
على الدروع واغطية السروج . فاما الشعارات المحفورة على الخواتم فلها طابع
شخصى عاطفى اكثر : « فؤادى ملك يدك - انى راغب فيه - الى الابد » - كل
ما املك لك » .

وهناك شئ يكمل الشعارات هو نقش الشارة او الخلية (Emblem)
شأن عصا لويس دورليان الكثيرة العقول والتي تحمل الشعار Je l'envie
وهو مصطلح فى لعب القمار معناه « انى اتحدى » ، اجابه عنها جان غير الهياپ
بفارة نجار اتخذها شعارا وبعبارة (Le houd) أى « قبلت » . وهناك مثال
آخر هو « الظران والفولاذ » لفيليب الطيب . وبخلة الشارة والشعار تدخل
نطاق الفكر المتعلق بشارات النبالة ، التى لا يزال الباب مفتوحا امام الكتابة
عن ناحيتها السيكلوجية . اذ مما لا شك فيه أن شارة النبالة Coatos Arms
كانت عند رجال العصور الوسطى شيئا تتجاوز كثيرا مجرد الفرور الأجوف
او الاهتمام بالأنساب . فقد اكتسبت أشكال وصور الشارات فى عقولهم قيمة
تكاد تقارب قيمة الطولم . وتركزت مجموعات كاملة من مركبات Complexes
تتألف من الكبرياء والطموح ، ومن الولاء والاخلاص ، متكشفة فى رموز تلك
السباع أو الزنابق أو الصليبان ، التى كانت بذلك تشير الى سياقات وملابسات
عقلية بالغة التعقيد وتمبر عنها بواسطة صورة مرسومة .

وتعد نزعة « الافتاء فى كل القضايا والشئون (Casuistry) ، وهى التى
تطورت تطورا كبيرا فى العصور الوسطى ، تعبيرا آخر عن نفس النزوع الى عزل
كل شئ بمفرده باعتباره كيانا (أو ذاتية) خاصا . وهى اثر آخر من آثار المثالية
المسيطرة على العقول . فكل مسألة تطرح نفسها أمام العقول ، لابد أن يكون لها
حل مثالى ، سيتضح أمامنا بمجرد أن نحقق بمساعدة القواعد الصورية (Formal)
علاقة الحالة المطروحة للبحث بالحقائق الأبدية . وتتحكم « روح الافتاء » فى كل
شعب العقل ، بدرجة مسيطرة سواء فى الأخلاق والقانون ، وفى شئون المراسم ،
وآداب اللياقة (الاتيكيت) ، ومنازلات البرجاس ومطاردة الصيد ، وفوق كل
شئ فى شئون الحب . وقد أسلفنا اليك الحديث عن سلطان « الافتاء فى شئون
الفروسية على أصوار الحرب وقوانينها . فلنقتبس الآن طائفة اخرى من الأمثلة
من كتاب « شجرة المعارك » لأونوريه بونيه : « فهل يجب على رجل من رجال

الكنيسة مساعدة أبيه أم أسقفه ؟ وهل المرء ملزم بالتعويض عن درع استعاره
ثم فقدته أثناء المعركة ؟ وهل يجوز للمرء أن يحوض معرته في أيام الاعياد ؟ وهل
الأفضل أن يقاتل المرء صائما أو بعد تناول طعامه ؟

ولم يكن هناك موضوع استسلم لقدرة الافتاء على تبين الفروق الدقيقة
أكثر من موضوع « أسرى الحرب » . إذ كان أسر الأسرى النبلاء والأثرياء في ذلك
الزمان النقطة الرئيسية التي عليها المعول في مهنة الحرب . فما هي الظروف
التي يمكن للإنسان أن يفلت فيها من الأسر ؟ وما قيمة توصيل الأشخاص إلى مكان
أمين ؟ وإذا أفلت أسير ثم أعيد القبض عليه ، فمن صاحب الحق فيه ؟ وهل يجوز
لأسير أعطى وعد شرف ، بعدم الفرار أن يفر أن وضعه أسره في الأغلال ؟ أو هل
يجوز له الفرار أن نسي أسره أن يأخذ عليه الوعد والمهد ؟ وتروى قصة « الفتى
البانج » Le Jouvencel . ما نشب من نزاع حول أسير بين قائدين أمام القائد
العام ، يقول أحدهما : « لقد أمسكته أنا أولا من ذراعه ومن يده اليمنى ، وانزعمت
منه قفازه » . ويقول الآخر : « ولكنه أعطاني أنا تلك اليد نفسها مصحوبة بالمهد
بعدم الفرار » .

وفضلا عن المتأالية ، تكمن شكلية (Formalism) قوية في قرارة جميع
السمات المتفق عليها . إذ يتمخض الإيمان المتأصل بأن للأشياء حقيقة متسامية
عن نتيجة هي أن كل فكرة إنما تحدد وتعرف بدقة إذ أنها ، كما يقولون ، تعزل
في شكل تشكيلي ، وذلك الشكل (أو الصورة) هو وحده صاحب الأهمية
القصوى . فمثلا يميز القوم بين الخطايا الميتة والخطايا العرضية (غير الميتة
وهي اللوم) طبقا لقواعد ثابتة . وفي القانون تقوم قابلية اللام أولا وقبل كل
شيء على الطبيعة الشكلية للفعلة . واذن فإن القول القضائي القديم المأثور : بأن
« العمل يدين الرجل » لم يفقد شيئا من قوته . ومع أن التشريع قد حرر من
زمن بعيد من ربقة صورية القانون البدائي المفرطة ، الذي لم يكن يفرق بين
العمل المتعمد واللا ارادى ، ولم يعاقب على محاولة أخطأت ولم تصب ، إلا أن
بقايا الصورية شديدة ظلت موجودة بأعداد كبيرة عند نهاية العصور الوسطى .
وهكذا كانت هناك قاعدة طال عليها الأمد هي أن زلة من اللسان في صيغة اليمين
تجعله عدما وباطلا ، وذلك نظرا لأن اليمين شيء مقدس . على أنه أجرى استثناء
من هذه القاعدة أثناء القرن الثالث عشر لصالح التجار الأجانب الذين لم يحسنون
معرفة لغة البلاد ورؤى أن لفتهم الحاطة في حلف اليمين ينبغي ألا تفقد لهم
حقوقهم .

والواقع أن مفرط الحساسية إزاء كل شيء يمس الشرف ، إنما هو نتيجة
للا شاع من الصورية بين الناس . إذ حدث مثلا أن نبيلاً لقي اللوم لأنه زين
حصانه بإشارات نبالة أسرته ، وذلك أنه لو فرض أن الحصان - وهو بهيم - كفى

حي اثناء مقارعة بالسلاح ، فان الشارة تجرر في الرمل ، ويذال شرف العائلة
بأكملها .

وكان العنصر الصوري يشغل مكانا كبيرا في كل ما يتصل بالانتقام
والتكفيرات والتعويضات عن الشرف المجروح . وكان حق الانتقام ، وهو عنصر
بالغ الحيوية في عادات فرنسا والأراضي المنخفضة وعرفهما أثناء القرن الخامس
عشر ، يمارس بشكل ما وفق قواعد ثابتة . فليس الغضب العنيف هو دائما
الدافع للناس على ارتكاب أعمال العنف رغبة في الانتقام ، اذ تنشأ التعويضات
عن الشرف المثلوم طبقا لحطة منظمة على أحسن وجه . فالأمر ، فوق كل شيء ،
هو مسألة اراقة الدم لا القتل ، وفي بعض الأحيان يكون الاهتمام موجها فقط
نحو جرح الضحية في الوجه أو الذراعين أو الفخذين .

من هنا يتبين أنه نظرا لأن الرضا والاشتهاء المنشود شيء صوري بحث
فانه يكون من ثم رمزيا . وللأعمال الرمزية نصيب الأسد في المصالحات السياسية
أثناء القرن الخامس عشر : فمنها هدم البيوت التي تذكر الناس بالجريرة ، واقامة
الصلبان أو المعابد التذكارية ، والنصح باغلاق بوابة ، الخ ، . وذلك فضلا
عن مواكب وقداصات التكفير التي تعمل لأجل الموتى . وقد كان أول شيء عني
به تريس الحادي عشر بعد صلحه مع أخيه في روان في ١٤٦٩ ، هو كسر الخاتم ،
الذي أعطاه أسقف ليزييه لشارل أثناء تزويجه إياه لنورماندى يوسفه دوقا لها .
على سندان بحضور الوجهاء جميعا .

وتسجل مدونة الأخبار التاريخية لجان ده روى مثلا أخاذا لهذا الولع الشديد
بالرموز والأشكال . اذ حدث ذات مرة أن انسانا اسمه لوران جرنبيه ، شق
خطا بباريس في ١٤٧٨ ، وكان حصل على أمر مؤقت بايقاف التنفيذ . ولكن
العفو عنه لم يصل الا بعد فوات الوقت . وبعد عام حصل أخوه على تصريح بدفن
رفاته دفنة شريفة . « وأمام هذا النعش سار أربعة منادين من تلك المدينة سالفة
الذكر وهم يقرعون مقعقاتهم ، وحملوا على صدورهم شارات جرنبيه سالت
الذكر ، وحول ذلك النعش أربع شموع ضخمة وثمانية مشاعل يحملها رجال
يرتدون ثياب الحداد ، ويحملون الشارات سالفة الذكر . وبهذه الطريقة حمل
النعش مارا من خلال مدينة باريس سالفة الذكر . وحتى بوابة سان أنطوان ،
حيث وضعت الجثة سالفة الذكر على عربة مجللة بالسواد لحملها الى بروفانس
لتدفن هناك . وصاح أحد المنادين سالفي الذكر الذين كانوا يتقدمون تلك الجثة
سالفة الذكر قائلا : « أيها الناس الطيبون ، اقرأوا « الصلاة الربانية » ترحما
على روح المرحوم لوران جرنبيه ، الذي كان في حال حياته من سكان «بروفانس»
وقد وجد في الآونة الأخيرة « ميتا تحت شجرة بلوط » .

وكثيرا ما يبدو لنا أن عقلية العصور الوسطى المتدهورة تظهر من السطحية
والضعف ما لا يصدقه عقل . فهي تتجاهل التركيب المركب للأشياء ، بطريقة
مذهلة حقا . وهي تنطلق الى التعميمات (الأحكام العامة) بغير تردد ، معتمدة

على دليل واحد . وتعرضها لاصدار الحكم الحاطي بشكل مفرط لا حد له . وبذا فان عدم الدقة وسرعة التصديق والطيش وعدم الاتساق المنطقي من الملامح الشائعة في الاستدلال العقلي في العصور الوسطى . ولا شك ان هذه العيوب جميعا تكمن في اعتمادها الجوهرى على « الصورية » . فلتفسير موقف أو حادثة ، يكفى دافع واحد ، وإذا كان هناك اختيار وقع على أعم الدوافع ، أو أشدها مباشرة أو أغلظها . مثال ذلك أن الاحساس الحزبي البرجندى ، لم يكن يرى إلا أساسا وحيدا . دفع دوق برجنديا الى تدبير مصرع دوق أورليان : فانه أراد الانتقام للزنا (المزعوم) بين الملكة وبين أورليان . وكان الناس فى كل خصومة يفلون جميع ملامح القضية . عدا ملامح قليلة كانوا يبالغون فى أهميتها كما يروق لهم . وبذلك يكون تقديم احدى الحقائق ، فى عقول تلك الحقبة ، مماثلا على الدوام لروسم خشبي بدائي ، له خطوط قوية وبسيطة وخطوط دوائية * (contours) واضحة المعالم جدا .

وبحسبنا ذلك التقدر الذى أفرد للعادات العقلية المتسمة بالبساطة المفتعلة . فاما اصدار التعميمات على أساس التأمل الحاطي . فانه يتجلى بوضوح فى كل صفحة كتبت فى مؤلفات ذلك الزمان . فيستنتج أوليفيه ده لامارش من حالة وحيدة للعدل وعدم التحيز تدولت بين الناس حول الانجليز فى الأزمنة القديمة ، أن الانجليز كانوا فى تلك المدة يتصفون بالفضيلة وأنهم تمكنوا من أجل ذلك من فتح فرنسا . ويبالغ الناس فى أهمية حالة بعينها ، لأنها ترى فى ضوء مثالى . وفوق ذلك فان كل حالة يمكن أن يمثّلها شيء فى التاريخ المقدس ، وبذلك نرفع الى أهمية أعلى . اذ حدث فى ١٤٠٤ أن مسيرة لطلاب باريس هوجمت : فجرح اثنان ومزقت ثياب ثالث . وكان هذا كافيا لحمل مدير الجامعة ، وقد جرفته الحدة لما ساوره من غضب ووجود وجه شبه بسيط نتيجة لقوله : « الأطفال ، الطلبة الملاح الذين يشبهون الحملان البريئة » ، - الى عقد مقارنة بين ما حدث ومذبحة « بيت لحم » الشهيرة .

ولو أنه أمكن بالنسبة لكل حالة خاصة قبول تفسير يمثل هذه البساطة . فاذا تم قبوله استقر وتأصل فى العقول دون أن يلقي أى مقاومة ، - فان خطر اصدار الأحكام الحاطية يكون مفرط الضخامة . وقد قال تشبه ان الامتناع عن اصدار الأحكام الحاطية يجعل الحياة مستحيلة . كما أن الأرجح أن الحياة الانفعالية الحادة التى تقبض عليها القرون الماضية أحيانا ترجع جزئيا الى سهولة اصدار الأحكام الحاطية . ولا يخفى أنه حتى فى زماننا هذا أيضا ، ربما كانت الاعصاب بحاجة الى معونة الأحكام الحاطية فى الأوقات التى تحتاج فيها القوى القومية الى بذل قصارها . وكان أبناء العصور الوسطى يعيشون فى أزمة عقلية مستمرة فلم يكونوا يستغنون لحظة واحدة عن أحكام خاطئة من أغلظ نوع . فان كان

* الخط الدوائى أو المحيط هو الذى يحيط من الخارج بالشيء مكونا صورته . (المترجم)

حدث في القرن الخامس عشر ، أن استطاعت قضية أدواق برجنديا اقناع جمهرة غفيرة من الفرنسيين بقطع أوامر الولاء لوطنهم أولا ، ثم بمناسبة العداء فلن يمكن تفسير تلك العاطفة السياسية الا بنسج كامل من التصورات الانفعالية والفكرات المضطربة المبليلة .

وعلى ضوء ما تقدم ينبغي النظر الى تلك العادة الشائعة والدائمة ، من المبالغة المضحكة في عدد قتلى الأعداء في المعارك . ويورد شاستلان أسماء خمسة نبلاء من أتباع الدوق قتلوا في واقعة جافر ، في مقابل عشرين أو ثلاثين ألفا من غوار غنت .

وأخيرا ، ماذا عسانا نقول عن الحفة العجيبة التي يتسم بها المؤلفون قرب نهاية العصور الوسطى ، تلك الحفة التي تبدو لنا كأنها هي انعدام مطلق للقوى العقلية ؟ اذ يبدو لنا أحيانا أنهم يقنعون بأن يتقدموا لقرائهم مجموعة سلسلة من الصور غير الواضحة ، وأنهم لا يشعرون مطلقا بأية حاجة الى التفكير الجاد العميق حقا . وكل ما يحصل عليه من كتاب من أمثال فرواسار ومونسترليه . انما هو وصف سطحي للظروف الخارجية . ولو قورنت رواياتهم بما خلفه هيرودوت - ودع عنك القول في ثوسيديدس - لتجلت مفككة غير مترابطة ، جوفاء لا تحوى لبابا ولا معنى . وهم لا يميزون بين الجوهرى الأساسى والاتفاقي المعارض ، وانعدام الدقة لديهم أليم مستوجب للرثاء . وقد كان مونسترليه حاضرا أثناء المقابلة التي تمت بين دوق برجنديا وجان دارك ، وهو يومئذ أسير : وهو لا يتذكر ما دار بينهما من حديث . ويقول توماس بازان نفسه فهم مدونته الاخبارية التاريخية وهو الذى أدار دفة القضية ، ان جان دارك ولدت في بوكولير بدلا من دومريسي ، وان بودريكور نفسه اقتادها الى تور . وهو يدعو حاكم (لورد) المدينة بدلا من القائد ، بينما يخطئ في ثلاثة أشهر فيما يتعلق بتاريخها مقابلتها الأولى مع الدوفان * (ولى العهد) . وان أوليفيه ده لامارش ، أمين المراسم ، وهو رجل بلاط مبرأ من كل عيب ليخلط على الدوام في أنساب أسرة الدوق . ويبلغ به التخليط أن يجعل زواج الدوق من مرجريت اليوركية يحدث بعد حصار فيوس في ١٤٧٥ وان حضر حفلات العرس في ١٤٦٨ . وحتى كومن نفسه لا ينجو من عدم دقة يبعث الدهشة .

ونشير هنا الى أن ما اتصفوا به من سرعة التصديق الساذجة والافتقار الى روح النقد بلغ من الشبوع ومعرفة الناس به أن لم يعد في حاجة الى ضرب الأمثلة عليه . ولا مشاحة أنه يترتب هنا على مدى سعة الاطلاع فارق كبير بين هؤلاء العلماء . فان بازان ومولينيه مثلا عاجزا الاعتقاد الشائع بأن شارل المسور

■ انظر للمؤلف والمترجم كتاب : « اعلام والكار » في الفصل المقود بعنوان « القديسة جان دارك في نظر برنارد شو » في - هيئة الكتاب العربى بسبيرو (المترجم) .

سيمود ، على أنه خرافة • وقد حدث بعد معركة نانسى بعشر سنوات أن الناس كانوا يقرضون بعضهم بعضا نقودا تسدد عند عودته •

لقد شهدت شيئا لم يعرف الناس له نظيرا :

هو عودة رجل ميت الى الحياة ،

وعند عودته يشترى ما يقوم بالآلاف •

واحدهم يقول : انه حى •

ويقول الآخر : ان الأمر كله ان هو الا هواء •

وجميع القلوب الطيبة الخالية من الحسد •

تأسف على فقدانه كثيرا •

ومن أيسر الأمور على عقلية ، يسيطر عليها كما حدث لعقلية العصور الوسطى المضمحلة ، خيال ناشط ومثالية ساذجة ووجدان قوى ، أن تعتقد في صدق كل مفهوم يعرض نفسه على العقل • حتى اذا حدث أن حصلت فكرة على اسم وشكل افترض صدقها ، واذا هي تنزلق بشكل ما وتنخرط في مجموعة الأشكال الروحية وتشارك فيما لها من قابلية التصديق •

ذلك ان ما للفكرات من معالم واضحة من طابع تشبيهي *Anthropomorphis* فى كثير من الأحيان يمنحها درجة ملحوظة من الثبات والاستقرار والجمود كما أن « معنى » أى تصور *conception* يتعرض على الدوام لخطر الضياع في « الشكل » المفرط الاشراق • فالشخص الرئيسى في القصيدة الرمزية والهجووية « Satirical » الطويلة التى نظمها يوستاش ديشان وجعل عنوانها « مرآة الزواج » *Franc Vouloir* يسمى فرانك فولوار « *Le Miroir de Mariage* » أى (صريح راغب) وتنصح « الحماقة » و « الشهوة » أن يتزوج ، ويثبته « ذخر العلم » عن نيته • والآن اذا نحن أردنا أن نسال : أنفسنا : ما الذى أراد ديشان التعبير عنه بذلك التجريد : صريح راغب « يتجلى أن الفكرة تتأرجح بين حرية الأعزب المستهتره والإرادة الحرة بمعنى فلسفى » وقد تمكن هذا التجسيد أو التشخيص من أن يمتص الى حد ما الفكرة التى ولدته • والنشأة الخلقية للقصيدة غير مقطوع فيها برأى حاسم ، شأن طابع الشخصية المركزية فيها • ويتناقض المدح التقى الذى كيل للزواج الروحي والحياة التأملية تناقضا عجيبا مع التهكم المألوف والسوقى الى حد ما من النساء ومن فضيلة الأنثيات • ويضع المؤلف فى بعض الأحيان أنواعا رفيعة من الصدق على لسان « الحماقة » و « الرغبة » (الشهوة) ، وان كان دورهما هو دور المحامي عن الشيطان • ومن أعسر الأمور على قارئ القصيدة معرفة الاقتناع الشخصى للشاعر ، وإلى أى حد كان جادا فيما يقول •

والتمييز بوضوح بين العنصر الجاد وبين الوضعية المتكلفة والهزل الماجن، مشكلة تبرز في حالة جميع إظهارات عقلية العصور الوسطى تقريبا. وقد رأيناها تنشأ في حالة الفروسية وأشكال الحب والتقوى، وعلينا على الدوام أن نتذكر أنه في جميع الأدوات الثقافية الأكثر بدائية من ثقافتنا كثير ما يبدو أن خط الحدود الفاصل بين الاتناع الصادق و « التصنع والادعاء » مفتقد غير موجود . فما قد يعد نفاقا في عقل حديث معاصر ليس كذلك دائما في نظر عقل وسيطى .

ويتضح الافتقار العام الى الاتزان - وهو الطابع الغالب على روح ذلك الزمان على الرغم من الشكل المحدد المعالم لأفكاره - في نطاق الاعتقاد في الخرافات بوجه خاص . ففي مسألة السحر والشعوذة . يتماور على عقول الناس الشك والتفسيرات العقلانية مع أشد أنواع سرعة التصديق عمياء . وليس في طوقنا أن نحدد بالضبط الى أى مدى كان ذلك الاعتقاد صادقا . ويحدثنا فيليب ده ميزير في « حلم الحاج العجوز » (Songe du Vieil Pèlerin) أنه هو نفسه تعلم فنون السحر من رجل أسباني . وظل أكثر من عشر سنين غير قادر على نسيان معرفته الشائنة . « لم يستطع بإرادته أن يستأصل من عقله شأفة تلك العلامات المذكورة آنفا وأثرها المخالف لله » . وأخيرا « تمكن بفضل الله ، وبتأثير الاعتراف والمقاومة . من التخلص من هذا الطيش البالغ ، الذى هو عدو للنفس المسيحية » .

وكان الناس والولاة جميعا يشكون شكاً مريباً في صحة الجرائم المزعومة ، في أثناء حملة الاضطهاد المروعة التى شنت على السحرة في ١٤٦١ وهى الحملة المعروفة بفتنة « فودرى آراس » Vauderie Arras . يقول جاك دوكليرك : « لم يكن شخص واحد في الألف ، خارج مدينة آراس يعتقد بأنهم كانوا يزاولون حقا ذلك السحر المذكور . إذ لم يسمع أحد قط بحدوث مثل هذه الأشياء في هذه الأقطار » . ومع ذلك فإن المدينة قاست الأمرين نتيجة لتلك التهمة : فلم يعد الناس يسمحون بأبواب تجارها ولا منحهم قروضا ، خشية أنهم ، لو اتهموا بالسحر في اليوم التالى . ربما تعرضوا لفقدان كل ما يملكون بالمصادرة . وما يذكر أن أحد قضاة محكمة التفتيش - وقد أصيب بالجنون فيما بعد - كان يسعى القدرة على اكتشاف المذنب بنظرة واحدة ، بل لقد بلغ به الأمر أن ادعى أن من المحال أن يتهم رجل خطأ بالسحر . وظهرت قصيدة تفيض حقدا وكرامية . وتتهم المدعى بأنارة الموضوع كله عن جشع الى الأموال ، كما أن الاسقف نفسه قال أن الاضطهاد « شئ مقصود متعمد من بعض أشخاص شريرين » . وعندما طلب فيليب الطيب مشورة كلية لوفان ، صرح العديد من أعضائها بأن تهمة السحر لم تكن حقيقية . وعندئذ عمد الدوق الذى لم يكن يؤمن بالخرافات ، رغم ميوله العقلية العتيقة ، الى ارسال حامل الشارات الأكبر التابع « لفرسان الجزرة الذهبية » الى آراس . وعندئذ توقف الاعدام والسجن . وتم فيما بعد إلغاء جميع

القضايا ، وهي واقعة احتفلت لها المدينة بعيد بهيج ضم تماثيل وصورا « لكارم الأخلاق » المهذبة للأنفس

وثمة رأى كان واسع الانتشار فعلا الى حد ما فى القرن الخامس عشر هو أن الانطلاق بالمطايا فى الهواء والحفلات العريضة للساحرات فى منتصف الليالى ، لم تكن الا ترهات واضاليل وسوس بها الشيطان للنساء المسكينات الحماقات . ويورد فرواسار . وصفا لحالة اخاذة لنبييل من جاسكونيا وشيطانها المألوف المسحق هورتن وهو هنا يتفوق على نفسه فى الدقة واشراق العبارة فى السرد) ، ولكنه يعالج تلك القصة على أنها « غلطة » . بيد أنها غلطة سببها هو الشيطان . وبذا لا تمضى عملية التفسير العقلانى للموضوع الا الى منتصف الطريق فقط . وجبرسن هو وحده الذى يمضى أبعد من ذلك كثيرا حتى يشير الى فكرة الإصابة بأذى فى المخ . فاما غيره من الكتاب فيحصرون أنفسهم فى فرضية قيام الأوهام الشيطانية الخادعة . وقد دافع عن هذا الرأى مارتان لوفرانك ، رئيس كنيسة لوزان فى كتابه « نصير السيدات « Champion des Dames » الذى أهداه الى فيليب الطيب فى ١٤٤٠ حيث قال :

ما دمت حيا فلن أومن

أن امرأة تستطيع بجسدها

العبور فى الهواء كالشحرور أو الدج .

قال « النصير » على الفور . .

فعندما ترقد المرأة المسكينة فى فراشها ،

لكى تنام وتستريح فيه ،

فإن العدو الذى لا يرقد أبدا لينام ،

يجىء ويكث الى جانبها .

ثم اذ يستدعى الأوهام

أمامها ، ليستطيع ذلك بغاية المهارة .

بحيث يجعلها تظن أنها تفعل أو تنوى أن تفعل

أشياء ، كل ما فى الأمر أنها تعلم بها .

وربما حلمت العجوز

أنها على متن قطة أو ظهر كلب ،

ستذهب الى الاجتماع

بيد أن من المؤكد أن شيئاً من ذلك لن يحدث ،

كما أنه ليس ثمة عصا ولا شعاع نور

يستطيعان رفعها خطوة واحدة .

وعلى الجملة كان الاتجاه العقلي حيال الحقائق الخارقة للطبيعة مترددا مضطربا . إذ تم أدوار تكون فيها اليد العليا للتفسير العقلاني تارة أو لسرعة التصديق المقترنة بالوجل طورا ، أو الاشتباه في ضروب المكر الشيطاني تارة أخرى . وبذلت الكنيسة قصارى جهدها في محاربة الخرافات . وقد امر الراهب رينشارد ، الواعظ المعروف بباريس باحضار نبات اليربوع (وهو نبات سام من فصيلة البطاطس ، تنسب اليه قدرات غريبة) وأحرقه أمام الناس . « وكان كثير من الحمقى يضعون هذا النبات في أماكن أمينة ببيوتهم ، لشدة اعتقادهم الكبير بهذه القذارة . فانهم كانوا بالفعل يعتقدون اعتقادا راسخا بأنهم طالما احتفظوا به (شريطة لفة لنا أنيقا في طبقات من الحرير أو التيل) ، فلن يتعرضوا للفقر ما داموا أحياء » .

وظل رجال اللاهوت الاعتقاي مجدين على الدوام في غرس التمييز المضبوط بين شئون العقيدة وشئون الخرافات . يقول دنيس الكروتوسي في رسالته : « المارضة لحياة الخرافات » (*Contra vitia superstitionum*) أن البركات والتعازيم (الرقي) ليس لها تأثير في حد ذاتها . فهي لا تصل عملها إلا بمقدار ما ينطلق بها كصلوات متواضعة مع النية العامرة بالتقوى واناطة المرى أملة بالله ، . ونظرا لأن الاعتقاد الشائع بين الناس ينسب اليها رغم ذلك فضيلة سحرية ، فإن الأفضل أن يحظر رجال الدين هذه الممارسات بنوعيتها حظرا تاما .

ومن سوء الحظ أن غيرة الكنيسة على نقاء العقيدة لم تؤخر في الاعتقاد في «مس الشياطين Demonomania» ، . إذ أن عقيدتها نفسها كانت تمنعها من استئصال الايمان بذلك . وذلك أنها تمسكت بالقاعدة التي وضعها القديس أوغسطين والقديس توماس : « كل ما يحدث أمام نواظرننا في هذا العالم ، يمكن أن تصنعه الشياطين » . ويقول دنيس مواصلا النقاش الذي اقتبسناه من تونا أن التعازيم (وهي الرقي والتعازيم التي يرددوها الساحر) ، كثيرا ما تفعل فعلها على الرغم من غيبة النية التقية ، وذلك لأنه حينئذ يكون للشيطان يد في الأمر . وقد ترك هذا الموضوع مجالا لقد كبير من عدم التثبت . وظل الخوف من السحر والشعوذة ، والفضب الأعمى الاضطهاد غمامة قتناء أظلم بها الجو العقل في ذلك الزمان . وتم التصديق الرسمي على الاضطهاد من حيث المبدأ والتنفيذ ، في الربع الأخير من القرن الخامس عشر بكتاب « المطرقة للساحرات » *Malleus maleficarum*

الذي وضعه راهبان دومينيكيان ، المانيان صدر في ١٤٨٧ وبموسوم
(Summis desiderantes) التطلع الى الملا الذي أصدره البابا انوسنت
الثامن ١٤٨٤ .

وهكذا جرى قرب نهاية العصور الوسطى أن ارتفعت بالتدريج الى قمة
اكتمالها هذه الطريقة القائمة من الأوهام الباطلة والقساوة . إذ أسهمت في اقامة
بنيانها جميع نقائص التفكير الوسيطى وما فيه من استمدادات أصيلة للوقوع
فى الأخطاء الفاحشة . ونقلها القرن الخامس عشر الى العصر التالى كأنما هي
مرض مفزع وبيل ، لم يتمكن أى من الثقافة الكلاسيكية ولا الإصلاح الدينى
البروتستانتى ولا حركة الاحياء الدينى الكاثوليكي مدة طويلة . من معالجتها
ولا حتى رغبت فى ذلك .

الفن والحياة

لو أن رجلا مثقفا من أبناء ١٨٤٠ سئل أن يبين خصائص الحضارة الفرنسية في القرن الخامس عشر بكلمات قليلة موجزة ، فالراجع أن جوابه يكون مستلهما الى حد كبير من انطباعاته عن بارانت في : « تاريخ أدواق برجانديا Histoire des Ducs de Bourgogne » وعن هوجس في « نوتردام ده باريس » Notre-Dame de Paris غير أن الصورة التي تستدعي بهذين المرجعين لن تكون الا جهة قاتمة ، لا يكاد يضيء فيها شعاع من صفاء ولا جمال .

على أنه لو أعيدت التجربة اليوم لأعطت نتيجة مخالفة جدا . فإن الناس ليسيرون الآن الى جان دارك والى شعر فيون ، ولكنهم يشيرون فوق كل شيء الى الأعمال الفنية . اذ سيطر على فكرتهم العامة عن الحقبة « الأساتذة الفلمنكيون » والفرازيون الذين يسمون بالبدايين - الشقيقتان فان آبك . وروجير فان درفايدن . وفوكيه ، وميلنج ، مع كلاوز سلوتر المثال وكذا الموسيقيون المظالم . وان الصورة لتغير تغيرا تاما لو أنها ونفتمها . وان الناحية المظلمة من خالص القساوة والشقاء على ماتنصورها الحركة الرومانتيكية (الرومانسية) ، تلك الناحية التي استمدت كل معلوماتها من المسونات الاخبارية التاريخية ، لابد أن تفسح مكانا لرؤيا قوامها جمال نقي خالص وساذج وحمية دينية وسلام مستيقى عميق .

✽ عن هؤلاء الفلمنكيين ، انظر : « تاريخ فن التصوير » ، الفن الفلمنكي « تأليف : محمد يوسف صنام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بمبايدن » (المترجم) .

ومن الظواهر العامة الواسعة الانتشار أن الفكرة التي تطيحها لنا الأعمال الفنية عن إحدى الحقب . أشد صفاً وسعادة من تلك الفكرة التي نلتقطها فلذات متفرقة من قراءة أخبارها التاريخية أو وثائقها أو حتى الأدب . والفن التشكيلي لا ينتحب ولا يمول . فانه حتى وهو يعبّر عن الحزن أو الألم يحولها الى فلك رثائي ، زال منه كل أثر لطعم المعاناة المريعة ؛ وذلك بينما الشعراء والمؤرخون ، اذ يترجمون عما في الحياة من أحزان لا آخر لها ، يحافظون دائماً على حرافتها اللاذعة المباشرة ويبتعثون الحقائق القاسية لما مضى من شقاء .

والآن . أخذ ادراكنا للأزمة الخوالية ، أي جهازنا التاريخي ان صبح هذا القول ، يصبح مرثياً أكثر فأكثر . ولذا يدين معظم المتعلمين في زماننا هذا . بتصورهم عن مصر أو بلاد اليونان أو العصور الوسطى لمشاهدة آثارها - إما في الأصل الحقيقي أو الصور المنقولة - أكثر منهم للقراءة عنها . والتغير الذي ألم بفكراتنا عن العصور الوسطى ، إنما يعود بدرجة أقل الى ضعف الحس الرومانتيكي منه الى احلال التذوق الفني محل التذوق الفكري .

ومع هذا فإن هذه الرؤية لعصر من العصور ، الناجمة عن تأمل الأعمال الفنية ، تكون دائماً ناقصة ، وتكون دائماً مليئة بالعطف والمحابة . ومن ثم فهي خاطئة . ولابد من اصلاحها في أكثر من معنى . فإذا نحن حصرنّا أنفسنا في المدة المطروحة للبحث ، وجب علينا أولاً أن ندخل في اعتبارنا أن القبر المتبقى بين أيدينا من الوثائق المدونة يكون نسبياً أكبر كثيراً من الآثار الفنية . إذ يكاد يكون أدب (مؤلفات وسجلات) العصور الوسطى إبان اضمحلالها ، باستثناء بضعة أشياء قليلة ، معروفة لنا بصورة كاملة تقريباً . فلدينا منتجات من جميع الأنسب الفنية : الرفيع منها والحسيس ، والجاد منها والهزل ، والديني التقى منها والديني الدنس . وتعكس الروايات والمأثورات الأدبية لدينا حياة الحقبة بأكملها . وفوق هذا فإن المأثورات (أعيان الروايات) المدونة غير مقصورة على الأدب وحده : فإن السجلات الرسمية ، وهي في أعداد لا حصر لها ، تمكننا من أن نزيد على نحو لا حد له تقريباً دقة ما لدينا من صورة .

والفن بطبيعته ذاتها - على النقيض من الأدب ورواياته - مقصور على تصوير عن الحياة أقل اكتمالاً وأقل مباشرة . وذلك الى أننا لا نملك الا كسراً أو جزءاً خاصاً جداً منه . فانه لا يبقى خارج نطاق الفن الكنسي الا أقل القليل . فاما الفن الديني والفن التطبيقي فلم يتم الاحتفاظ بشيء منهما الا في عينات ونماذج نادرة . وذلك نقص خطير ، لأن هذه هي بالضبط أشكال الفن التي كانت ستكشف لنا في أوضح بيان عن العلاقة بين الانتاج الفني والحياة

الاجتماعية . ولا يعلمنا العدد المتواضع من الحلفية المزخرفة للهياكل * والمقابر
الا النذر اليسير الذى لا يروى غلة فى هذا الصدد . ومن ثم فان فن الحقبنة
يتبقى لنا كشيء منفصل عن تاريخ زمانها . والآن قد أصبح حتما على من شاء
حقا فهم الفنون ، أن يكون فكرة عن وظيفة الفنون فى الحياة . ولم يعد كافيا
لبلوغ هذه الغاية الاعجاب بالدرر اليتيمة بين الأعمال الفنية الباقية ؛ إذ أن
جميع ما فقد من تلك الأعمال يطالب بأن نضعه فى حساباتنا أيضا .

فى تلك الأيام كان الفن لا يزال ملفوفا فى دثار الحياة . وكان عمله أن
يملأ بمفاتيح الجمال الأشكال التى تتخذها الحياة . وهى أشكال كانت ملحوظة
وفعالة . وكان ازدهار الطقوس الدينية الثرى يطوق الحياة وينظمها ؛ فهناك
الأسرار المقدسة وساعات الصلوات اليومية السبع وأعياد السنة الكنسية .
وكان لكل من أعمال الحياة ومسراتها سواء اعتمدت على الدين أو الفروسية
أو التجارة أو الحب ، شكله البارز المميز . وكانت مهمة الفن تزيين هذه المفاهيم
جميعها بالفن واللون ، فهو ليس مرغوبا فى حد ذاته ولكن لى يزخرف
الحياة بالفخامة التى يستطيع أن يحبوها بها .

ولم يكن الفن قد أصبح - كشأنه اليوم - وسيلة للخروج من روتينات
الحياة اليومية بغية قضاء بضعة لحظات فى التأمل . بل كان لابد أن يستمتع
به كعنصر فى الحياة ذاتها أى كتعبير لعنى الحياة . وسواء أقام بدعم التحليق
بالتقوى الى عل أو كان مجرد مصاحب لمباهج الحياة ، فان أحدا حتى ذلك الحين
لم يتصوره على أنه محض جمال .

ونتيجة لذلك ، ربما جاز لنا أن نقم هنا المفارقة (Paradox) القائلة
بأن العصور الوسطى لم تكن تعرف سوى الفن التطبيقي . فهم لم يريدوا الأعمال
الفنية الا ليجعلوها أداة طيعة فى خدمة بعض المنافع العملية . وكان هدفها ومعناها
يعود دوما فوق قيمتها الجمالية البحتة . وينبغى لنا أن نشيف أن حب الفن
من أجل الفن لم يتولد عن عملية استيقاظ المت بالولع بالجمال ، ولكنه نما وتطور
كنتيجة للانتاج الفنى المفرط الوفرة . وتكدست فى خزائن الأمراء والنبلاء القطع
(Objects of Art) الفنية حتى كونت مجاميع . ولما لم تعد لتلك القطع الفنية أية
منفعة عملية ، فانها كانت موضع الاعجاب كادوات ترف وطرافة . هكذا ولد
الذوق الفنى . الذى قدر « لعصر النهضة » أن يطوره تطورا واعيا .

* هى ما يسمى بالانجليزية Altar-pieces وهى الديكور الذى يحمل وراء المذبح
من ستار مزخرف أو تصاوير (المترجم) .

* من شاء توسعا فى دراسة الفنون ، فليتنظر للمترجم ١ - التطور فى الفنون ، لتوماس
مورر نشرته الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ٢ - « الثرية عن طريق الفن » لهربرت ديد .
نشرته هيئة الكتب والأجهزة العلمية ببطبعة جامعة القاهرة . (المترجم) .

وفي الأعمال الفنية الكبرى في القرن الخامس عشر ، أخص بالذكر منها خلفيات هياكل الكنائس والمقابر ، كانت طبيعة الموضوع فيها أهم كثيرا من مسألة الجمال . فكان الجمال مطلوباً لأن الموضوع كان مقدساً أو لأن العمل كان موجهاً ، نحو هدف جليل . ويتميز ذلك الهدف على الدوام بلونه العملي الى حد ما . فالصورة الثلاثية الألواح (Triptych) كانت تقوم بأحماء حرارة العبادة في الأعياد الكبرى أو الاحتفاظ بذكرى كل مانع تقى بذل ماله في سبيل العقيدة . ولم تكن خلفية (زخارف) هيكل « الحمل » التي عملها الشقيقان فان آيك ، تعرض للجمهور الا في الأعياد الكبرى فقط . وما كانت الصور الدينية هي وحدها التي تؤدي غاية عملية . فان حكام المدن كانوا يُمرون برسم صور للمحاكمات الشهيرة لتزدان بها المحاكم رغبة في حث القضاة حثا أكيدا على القيام بواجبهم . ومن أمثال ذلك : « محاكمة قمبر » من تصوير جيرار دافيد ، بمدينة بروج Bruges ، « محاكمة الامبراطور أوتو » ، من تصوير درك بوتس بمدينة لوفان ، والصور المفقودة التي رسمها روجير فان درفايدن ، والتي كانت يوما ما موجودة ببروكسل .

وربما استطاع المثال التالي ايضاح الأهمية المعلقة على الموضوعات التي يجرى تصويرها . ففي ١٣٨٤ جرت في للنجم (Le Lingham) مقابلة يقصد عمل هدنة بين فرنسا وانجلترا . فأمر دوق برى بأن تجلجل الجدران العارية للكنيسة الصغيرة القديمة التي تقرر أن يجتمع فيها الأمراء المتفاوضون بالطنافس المزركشة بصور معارك العصور الحوالى . ولكن جون من جونت دوق لانكاستر ما كاد يرى عند دخوله هذه الصور الحربية حتى طالب بازالتها . لأن من ينشدون السلام ينبغي لهم الا يشهدوا أمام أعينهم مشاهد القتال والتدمير . وعندئذ استبدلت الطنافس بأخرى تمثل أدوات « آلام المسيح » .

وترتبط أهمية الموضوع ارتباطا وثيقا بالقيمة الفنية في حالة الصور الشخصية Portraits ، التي تحتفظ ، حتى في أيامنا هذه ، بشيء من الأهمية المعنوية بوصفها تذكارات أو موروثة لها قيمتها . لأن المواطن التي تحدد استخدامها ، عواطف حيوية دائما أبدا . وقد كانت الصور الشخصية تصنع ويكلف بها المصورون في العصور الوسطى لأغراض كثيرة متنوعة . على أن من المحقق أنه يندر أن يكون القصد منها هو الحصول على درة قيمة فنية رائعة . فالصورة الشخصية ، فضلا عن إرضائها العواطف والكبرياء العائلية ، كانت تمكن الأشخاص المخطوبين من التعارف . فالبعثة التي أرسلها فيليب الطيب في ١٤٢٨ لطلب يد إحدى الأميرات ، صاحبها يان فان آيك ليتولى تصوير الأميرة المرشحة . وكان يحلو لمدوني الأخبار التاريخية الرسميين في البلاط مواصلة الإبقاء على القصة الخيالية من أن الخطيب الملكي وقع في حب الأميرة المجهولة عندما وقع بصره على صورتها . وذلك مثلا كما حدث يوم نخطب ريتشارد الثاني ملك انجلترا الأميرة ايزابيلا الفرنسية الصغيرة البالغة من العمر ست سنوات .

بل لقد يقال أحيانا انه وقع الاختيار بعد مقارنة الصور الشخصية لأطراف مختلفة . فعندما وجب العثور على زوجة للملك الصغير شارل السادس ، وفق مبادئ القديس دنيس الدينية ، جرى الاختيار بين ثلاث دوقات بافاريا ونمساوية ولورينية . وأرسل إلى البلاطات الثلاث مصور موهوب ، وقدمت إلى الملك ثلاث صور ، فوقع اختياره على الصغيرة إيزابيل البافارية ، اذ رأى أنها أكثرهن جمالا .

ولم يكن الاستخدام العملي للأعمال الفنية في أى مجال أرجح منه وزنا فيما يتعلق بالقبور ، وهى أهم مجال صال فيه فن نحت تلك الحقة . اذ بلغ من قوة الرغبة فى الحصول على تمثال يمثل المتوفى أنه القوم كانوا يحرسون على تحقيقها حتى قبل الشروع فى بناء القبر ، فعندما يدفن رجل له منزلته ، كان يمثلها انسان حى أو تمثال منحوت . ففى قداس الجناز الذى أقيم فى سان دنيس لبرتران دوجسكيلان ، دخل الكنيسة « أربعة رجال فى شكة السلاح ، مدججين من الرأس الى القدم ، وممتطين صهوة أربعة جياد ، فى أحسن جهاز وكساء خيل ، ومثلوا المتوفى على ماكان عليه حيا ، . وهناك قائمة حساب نقلت عن آل بولينياك فى ١٣٧٥ . وتتعلق بمراسم جنازة . وهى تحتوى على هذا البند : « ستة شلنات أعطيت لبلير لتمثيله الفارس المتوفى فى الجنازة » . وكان تمثال من الجلد فى ثياب فاخرة رسمية يمثل الملك المتوفى ساعة احتفالات الدفن الملكى . وكانوا يحرسون حرصا شديدا على الحصول على مشابهة قوية للمتوفى . وكان موكب الجنازة يحتوى على بعض اخن على أكثر من واحد من هذه التماثيل . ويعرف زوار ديروستمنستر بلندن هذه التماثيل تماما . ولعلنا نعرض هنا على أصل ارتداء أقنعة الجنازات الذى بدأ بفرنسا فى القرن الخامس عشر .

ولما كان الفن جميعه هو الى حد ما فن تطبيقي ، لم يرق أى تمييز بين الفنانين والصناع اليدويين . ولم يكن الأساتذة الكبار الذين يعيشون فى خدمة بلاطات فلاندر أو برى أو برجنديا ، وكل منهم فنان ذو شخصية مرموقة جدا ، يفصلون عملهم على رسم الصور ولا تحلية المخطوطات بالرسوم ؛ فلم يتعاملوا عن تلوين التماثيل ، وزخرفة الدروع وبرقشة الرايات ، أو تصميم الملابس اللازمة لمنازلات البرجاس ومراسم التشريفات . وهكذا حدث أن ملشيبور برويدرلام ، مصور البلاط عند الدوق الأول لبرجنديا ، قام بعد أن شغل المنصب نفسه فى دار حميه كونت فلاندر ، بوضع اللمسات الأخيرة فى خمسة كراس محفورة « بالقويما » صنعت لقصر الكونتات . وأنه ليصلح ويدهن بالطلاء جهازا آليا بقلمه هزذن ، كان يستخدم فى رش الضيوف بالماء على سبيل المفاجأة والمداعبة . وهو يقوم ببعض الأعمال فى عربة الدوقة . كما تتم بتوجيهه الزخرفة الفاخرة للأسطول الذى حشده الدوق فى سلويز فى ١٣٨٧ للقيام بحملة على الانجليز . ولكن تلك الحملة لم يقدر لها مع ذلك أن

نتم . وبالمثل أيضا كان مصورو البلاط يكلفون بالمساهمة في الأعمال في حفلات الزفاف ومراسم الجنائزات . وكانت التماثيل تطل في مرسوم يان فان آيك . وفام هو نفسه بعمل خريطة للعالم للدوق فيليب . صورت فيها المدن والأقطار بروثق اخاذ ورقة بديعة . وصمم هو جو فان در جويز لافتات تعلن عن سكوك غفران بابوية بمدينة غنت . وعندما أسر الأرشيدوق مكسمليان بمدينة بروج في ١٤٨٨ . استدعى المصور جيرار دافيد ليزين بالصور أبواب الخوخة * والمصارع في سجنه .

ولم يبق من جميع الانتاج اليدوي لكبار أساتذة القرن الخامس عشر . سوى نزر يسير له طبيعة خاصة جدا : منها بعض القبور وبعض خلفيات الهياكل وصور الأشخاص . والعديد من المنمنمات *Miniatures* . وكذلك عدد معين من لوازم الأعمال الفنية الصناعية وأدواتها ، منها الأوعية المستخدمة في العبادة الدينية ، والثياب الكهنوتية وأثاث الكنيسة : فأما الأعمال العلمانية - باستثناء الأشغال الخشبية والمداحن - فلم يكده يتبقى منها شيء . فما أعظم القدر الذي كنا سنعرفه عن فن القرن الخامس عشر فوق ما نعرفه الآن لو أمكننا مقارنة قطع « الاستحمام والصيد » التي صورها يان فان آيك وروجير فان درنايدن بمارقشاه ن صور كثيرة تمثل « المنتجة » *Pietas* والعذراء « *madonna* » . وليس ما نفتقده الصور الدينية فقط . فان هناك شعبا يكملها من الفن التطبيقي لانكاد نستطيع حتى مجسود تكوين فكرة عنها أو تصور لها . من أجل ذلك تموزنا القدرة على عقد مقارنة بين الثياب الكهنوتية التي تم الاحتفاظ بها ، وبين أزياء البلاط والقصور بما رصعت به من أحجار كريمة وأجراس دقيقة وقد بليت كلها وفنيت : وقد حرمنا من المنظر الواقعي للسفن الحربية الزاهية الزخارف الذي لاتعطينا عنه المنمنمات الا شكلا تقليديا وقبيحا . وان فرواسار ، الذي يبدى في العادة شيئا من قلة التأثير لكل انطباعات الجمال ليبدى الى حد ما ابتهاجه في أوصافه لمظاهر البذخ الفاخرة التي يبدو فيها أسطول مزدان بالزينات قد علفت عليه الأعلام الثلاثة الحفاقة واختال مزجا بروسم شسارات النبالة ، التي كانت تتدلى من قمم الساريات ويكاد بعضها يلمس سطح الماء . وقد طلبت سفينة فيليب الجري . (المقدام) باللازورد والذهب على يد برويدرلام . وأحاطت تروس ضخمة الحجم مزدانة بالشارات براية السفينة الجبارة ، وبرزت على سطح القلوع الأقحوانات والحروف الأولى من اسم الدوق والدوقة ؛ وهي تحمل الشعار أنافي عجلة *Il me tarde* . وتنافس النبلاء بعضهم مع بعض في اغداق الأموال على تزيين سفنهم بغير حساب . ويقول فرواسار ان المصورين حصلوا على فرصة طيبة من ذلك ، ولم يكن عددهم كافيا لتنفيذ العمل الذي ينتظرهم في كل

مكان ، ومن ثم كانوا يحصلون على أى أجور طلبوها . وهو يروى أن كثيرا من النبلاء غطوا سوارى سفنهم تغطية تامة برقائى الذهب . واتفق جى ده لآتريه مؤيل ألفى جنييه على الزخارف والزينات . وكل هذا دفع من دماء الشعب الفرنسى المسكين . . .

ولو بقيت هذه المنتجات المقبذة من الفن الزرفى ، لكشفت لنا ، فوق كل شىء ، عن تفاخر مسرف باثراء . وهو سمة اتصفت بها تلك الحقبة ، وهى موجودة بالمثل فيما بين أيدينا من أعمالها . ولكن لما كنا لا ندرس هذه الأعمال الا التماسا فيها من جمال ، فانا نمير أقل الالتفات لعنصر الفخامة والأبهة ذاك ، الذى لم يعد يثير اهتمامنا ، ولكنه هو نفسه ما كان اهل ذلك الزمان يقدرونه اعظم التقدير .

وتنزع الثقافة البرجندية الفرنسية فى العصور الوسطى المضمحلة الى الاعتياض عن الجمال بالفخامة . والحق ان فن تلك المدة يمس هذه الروح بالضبط . وكل ما سردناه آنفا على أنه الحضيصة التى طبعت عليها الطرائق العقلية للحقبة : الولع باضفاء شكل محدد على كل فكرة ، والحشو الشديد للمقل بالصور والأشكال المرتبة ترتيبا نسقيا ، - كل هذا يعود الى الطهور فى الفنون . ففيها أيضا نجد النزوع الى عدم ترك شىء بغير شكل وبغير صورة وبغير حلية . وأسلوب العبارة المسرف الزخرفة أشبه شىء بالقطعة الختامية Postlude التى يعزفها عازف الأرغن حين لا يستطيع انهاء العزف . فهو أسلوب يفتت جميع العناصر الشكلية تفتيتا لانهاية له . وهو يضفر جميع التفاصيل بعضها مع بعض ، فليس هناك خط ليس له خط مقابل . وينمو الشكل على حساب الفكرة ، وتصبح الحليات موفورة الكثرة حتى لتخفى جميع الخطوط وجميع السطوح . اذ يسود الجو « الرعب من الفراغ » Horror vacui وهو على الدوام أحد أعراض التدهور الفنى .

وهذا كله يعنى ان خط الحدود الفاصل بين الجمال والفخامة قد محى - طمس . ومن ثم لم تعد الزخرفة ولا الحليات تساعد على تصعيد الجمال الطبيعى لآى شىء ، وانما هما تنموان أكثر منه وتهددان بخنقه . وكلما ابتعدنا عن الفن التشكيل البحت ، زادت هذه الوفرة للموتيفات الزخرفية الشكلية شدة . وفى الامكان ملاحظة ذلك ببالح الوضوح فى فن النحت . على أن فرط نمو الأشكال ذاك لا يحدث فى ابتداء وخلق التماثيل المنزلة : فان تماثيل « بشر موسى » و « الباكين » Pleurants على القبور لا تقل اتزاناً عن النحاتت التى صُنِعَها دوناتللو . ولكننا نعثر على الفور على فرط النمو حيشا كان فن النحت يقوم بوظيفة زخرفية . وان أى ناظر الى معبد ديجون ، لتصدمه قلة الانسجام بين نحاتت جاك ده بايرز وتصوير برونيدولام . فالصورة وهى ترسم من أجلها فى حد ذاتها - بسيطة ومتزنة ، فأما النقوش (Reliefs) ، على النقيض من ذلك ،

وهي التي الهدف منها زخرفي فانها معقدة ومثقلة ، ويلاحظ أيضا نفس التباين بين التصوير والطوائف الزخرفية المعلقة على الجدران - ويظل فن النسيج ، حتى وهو يمثل المشاهد والصور ، مقصورا بعكم تكنيكه الفني على التصور والتعبير الزخرفي ؛ ومن هنا نجد نفس الولع بالزخرفة المسرفة .

وتتوارى من فن الأزياء تواريا تاما الصفات الجوهرية للفن البحث ، وأعني بذلك ضبط المقاس ودقة الانسجام ، وما ذلك الا لان الفخامة وحلية الزينة هما الهدفان الوحيدان المنشودان . ويدخل الكبر والغرور عنصرا حسيا شهويا لا يستقيم والفن البحث . ولم تشهد حقبة اسرافا في الموضة والأزياء كما شهدت الحقبة الممتدة من ١٣٥٠ الى ١٤٨٠ . فهنا نستطيع أن نشهد بأعيننا التوسع غير المقيد الذي ألم بالاحساس الجمالي لذلك الزمان . فان المبالغة المضحكة هي السمة المتجلية في جميع أشكال الثياب وأبعادها . فيتخذ غطاء الرأس للنساء الشكل المخروطي المسمى « بالهنان Hennin » (وهو شكل تطور عن القلنسوة الصغيرة) ، الذي يضم الشعر تحت وشاح العنق . وتصبح القصة * العالية المقوسة على الجبين هي الموضة الجديدة مع حلق الصدغين . وتبدأ الملابس المنخفضة الرقاب (المقورة) في الظهور . ثاما ثياب الذكور فلها ملامح أعجب وأعجب - كما هو الشأن في الطول المفرط لأبواز الأحذية المسماة بالبولونية (Poulaines) وهي التي اضطر الفرسان في معركة نيقوبوليس الى بترها ليتمكنوا من الفرار ؛ والصدورات المشدودة بالأربطة ، والاكمام المنتفخة بشكل البالون والمنتمبة عند الكتفين ، والهوب لاندات الفاحشة الطول « Houppelandes » (وهي ثياب خارجية فضفاضة) والسترات الضيقة الشديدة القصر ، والكمامات * الاسطوانية أو المدببة ، والطراير المسدلة حول الرأس بشكل عرف الديك أو السننة النار المتأججة . وكانت البدلة الرسمية (بدلة التشريفة) تزين بمئات من الأحجار النفيسة .

وكان حب الترف الجامح يصعد الى أقصى ذروته في حفلات البلاط الأرستقراطية . ولاشك أننا جميعا قد سمعنا بأوصاف الحفلات البرجنديّة بمدينة ليل في ١٤٥٤ ، التي أقسم فيها الضيوف على القيام بالحرب الصليبية . ومدينة بروج في ١٤٦٨ بمناسبة زواج شارل الجسور من مرجريت اليوركية . ومن العسير على المرء أن يتصور تناقضا أبلغ من التناقض الذي تجل بين هذه الاظهارات المتبريرة للفخامة الصلفة والأبهة المتفطرسة وبين صور الأخوين فان آيك ودرك بوتس وروجير فان درفايدن بما ران عليها من صفاء عذب

* القصة (جسم الناف) شعر عظم الرأس (المترجم عن الوسيط) .

* الكمة (جسم رشديد : القلنسوة المدورة التي تغطي الرأس .

(المترجم عن الوسيط) .

وعادى . ولن يكون شيء أفسح ولا أقبح ولا أبغث على السام مما يسموه
بالفواصل أو الوسائل الترفيحية « Entremets » التى تتألف من
خلائط هائلة تضم أوركسترات كاملة وسفن كاملة العدة وقلاع وقرود وحيتان
وعمالة وأقزام ، وجميع ما فى فن اللعب بالمجازيات من سخافات مملّة . وأنا
لنجد من العسير علينا أن نعد هذه الملهيات شيئا يتجاوز معارض لما لا يكاد يصدق
من مظاهر الذوق الفاسد .

ومع هذا فانه ينبغي لنا ألا نبالغ فى تقدير المسافة التى تفصل بين
الشكلين المتطرفين فى فن القرن الخامس عشر . فمن المهم - أولا - ادراك وظيفة
الحفلات عند مجتمع ذلك الزمان . فانها كانت لا تبرح تحتفظ بشيء من نفس
معناها فى المجتمعات البدائية ، الا وهو وظيفة التعبير الأعلى عن ثقافتها ، وأسمى
طريقة للمتعة الجماعية وكذا تأكيد وجود التماسك فى المجتمع . وفى الحقب
التي تتحقق فيها للمجتمع تجديدات كبيرة ، كحقبة الثورة الفرنسية ، نرى أن
الحفلات تسترد هذه الوظيفة الاجتماعية والجمالية .

والانسان العصرى حر فى أن يلتبس متى شاء تسليياته المحبوبة ، إما
بطريقته الفردية أو فى الكتب أو الموسيقى أو الفنون الطبيعية . ومن الناحية
الأخرى شعر الناس فى زمان لم تكن فيه المتع الراقية كثيرة العدد ولا فى متناول
الجميع ، (شعروا) بالحاجة الى تلك الاستمتاعات الجماعية كالاحتفالات مثلا .
وكلما كانت شقاوة الحياة اليومية ساحقة للأنفس أكثر ، وجب أن تزداد قوة
المنبهات التى سيحتاج اليها الأمر فى إنتاج ذلك السكر بالجمال والبهجة الذى
تصسبح الحياة بغيره عينا لا يطاق . ولم يكن القرن الخامس عشر ، وهو قرن
تشاؤم عميق ، وفريسة للاكتئاب المستمر ، ليستطيع تضييع فرصة التأكيد القاطع
بحال الحياة ، الذى تسره هذه التفاريج الجماعية الفاخرة والمجادة . وكانت
الكتب غالية الثمن والبلاد غير آمنة والفن نادرا . وأعوزت الفرد كل وسائل
التسلية . وكانت جميع ألوان الاستمتاع الأدبى والموسيقى والفنى مرتبطة
بالاحتفالات ارتباطا وثيقا بشكل أو آخر .

وغنى عن البيان أن الاحتفالات ، بقدر ما هى عنصر من عناصر الثقافة ،
تحتاج الى أشياء أخرى عدا مجرد الجذل . ولن تستطيع المسرات الأولية المتمثلة
فى الألعاب ، والشراب والحب ، ولا الترف والفخامة بوصفها كذلك أضفاء إطار
عليها . ذلك أن الاحتفالات بحاجة الى أسلوب أو طراز . فلئن فقدت احتفالات
زماننا هذا قيمتها الثقافية فذلك لأنها فقدت الأسلوب . وقد حدث فى العصور
الوسطى ، أن الاحتفال الدينى - لما له من عراق فى الطراز قائمة على الصلوات
الدينية نفسها ، سيطر زمانا طويلا على جميع أشكال المرح الجماعى . وارتبط
الاحتفال الشعبى الذى تقوم عناصر جماله الخاص فى الأغنية والرقصة ، باحتفالات
الكنيسة . ولم يتمكن شكل مستقل من الاحتفال المدنى ، له أسلوبه وطرازه

الخاص المتميز ، من تخليص نفسه من الاحتفال الكنسى الا قرب بداية القرن الخامس عشر . و « علماء البيان » بشمال فرنسا والأراضي المنخفضة هم ممثلوا هذا التطور . فحتى ذلك التاريخ لم يكن أحد سوى بلاطات الأمراء وحدهم ، بقادر على تزويد الاحتفالات الدنيوية بالشكل والطرز اللازمين ، وذلك بفضل ما أتبع لتلك البلاطات من مصادر الثروة ومن التصور الاجتماعى لأدب المجاملة الكنسى .

ومع ذلك لم يسع أسلوب الاحتفال الأرستقراطى للبلاط الا أن يظل أدنى مرتبة بكثير من طراز الاحتفالات الدينية . ففى الاحتفالات الدينية كانت العبادة والتفاريح المشتركة بين الجميع على الدوام مظهرا للتصير عن فكرة سامية ، أعارتها رشاقة وكرامة لم تستطع أن تؤثر فيها حتى المبالغات التفصيلية التى كثيرا ما كانت مضحكة . على أن الفكرات التى مجدها الاحتفالات الدنيوية لم تكن سوى الفروسية والحب الأرستقراطى السائد فى البلاط . ولاشك أن منسك الفروسية كان من القوة والفنى بحيث يضى على تلك الاحتفالات أسلوبا وفورا وجادا . ففيه حفل رسم الفارس ، والنذور ، وقوانين هيئات الفروسية ، وقواعد منازل البرجاس ، والأصول الرسمية بنولاء ، والخدمة والأسبقية ، وجميع الإجراءات المهيئة لكبار حملة الشارات (Kings at arms) الشارعية . أى كبار مذيعي الأنباء ومساعديهم (Heralds) وجميع ما يحيط برسم شارات النبالة (Blazonry) والدروع من بريق خاطف . غير أن هذا كله لم يكن كافيا لتحقيق جميع الآمال المرجوة . إذ كان يتوقع من حفلات البلاط أن تجسد حلم الحياة البطولية بكامل ضورته . وهنا أخفق الأسلوب . ذلك أنه عندما حل القرن الخامس عشر لم يكن جهاز الخيال الفروسى ليزيد عن تقاليد غرور باطل ومحض آداب مسطرة فى الدفاتر .

ولم يكن القيام عمليا بمسرحة احتفالات ليل أو بروج المدهشة ، سوى أدب تطبيقي ان صبح هذا القول . وأدى غلظ العرض المادى الى القضاء على البقية الباقية من الفتن التى احتفظ بها حتى الآن الأدب بما فى أحلامه الهوائية من خفة . ومن المحقق أن الجدية التى كانت تنظم بها تلك المواقب الفظيمة فى غير تردد ولا وجل شيء برجندي حقا . إذ يبدو أن بلاط الدوق فقد باتصاله بالشمال ، بعض صفات الروح الفرنسية . فمن أجل الاعداد لولية ليل . التى كانت على أن تتوج وتختم مجموعة من الولائم التى أقامها النبلاء . كل بدوره . متنافسين بعضهم مع بعض فى مظاهر فخامتها . شكل فيليب الطيب لجنة ، يرأسها فارس من هيئة فرسان « الجزة الصوفية الذهبية » هو جان ده لانوى . وكثيرا ما حضر جلسات اللجنة التى كان أوليفية ده لامارش عضوا فيها . أشد مستشارى الدوق ثقة وهما أنطوان ده كروى والمستشار نيقولاس رولان نفسه ، وعندما يصل أوبففيه ده لا مارش فى مذكراته الى هذا الفصل . لا يبرح شعور بالزهوة يشملكه . وذلك لأن الانجازات الجسام والشريفة تستحق

شهرة دائمة وتذكرا أبديا . . » هكذا يبدأ سرد قصة هذه الأمور الجديدة بالتذكر . ولا حاجة بنا الى نقلها هنا وذلك لأنها تنتسب الى الموضع الصام
Loci communes المختص بالأدب التاريخي .

وكان الناس يفدون لمشاهدة المشهد الرائع حتى من وراء البحر . اذ حضر الحفلة بالإضافة الى الضيوف المدعوين ، عدد ضخم من المشاهدين النبلاء ، وهم في معظم الحالات متذكرون . وابتدأ الأمر بأن انطلق كل انسان يتجول في المكان ليبدى اعجابه بالقطع الثابتة المعروضة ، ثم جاءت دور « الفواصل الترفيهية » ، أي العرض التمثيلي للشخصيات والتابلوهات الحية . وقام أوليبييه نفسه بالدور الهام دور « الكنيسة المقدسة » حيث ظهر داخل برج فوق ظهر فيل يقوده تركي ضخم الجثة . وقد أثقلت الموائد بأشد أنواع الزخارف اسرافا . وكان هناك سفينة شراعية ذات سوار وزينة . ومرج تحيط به الأشجار وفيه نبع . وصخور وتمثال للقديس أندرو . وقلعة لوزنيان ومعها جنية القيرى ميلوزين ومنظر صيد طير قرب طاحونة هواء . وغابة كانت تتجول فيها الحيوانات المتوحشة . وأخيرا كنيسة فيها أرغن ومرتلون . كانت انفاسهم تتبادل مع موسيقى أوركسترا مكون من ثمانية وعشرين شخصا ، قد وضعت في داخل فطيرة .

والمشكلة التي نواجهها الآن تحديد صفة الذوق أو الذوق الفاسد الذي يشهد به هذا كله . . غنى عن البيان أن النغمة الميثولوجية والمجازية Allegorical لهذه الفواصل الترفيهية لا يمكن أن تثير اهتمامنا . ولكن ماذا كانت قيمة التنفيذ الفني ؟ ان أهم ما كان الناس يتطلعون اليه هو الاسراف والتزييد والأبعاد الضخمة . وكان ارتفاع الماكيت الذي يمثل برج جوركم على المنضدة في وليمة بروج في ١٤٦٨ ستة وأربعون قدما ، ويقول لامارش متحدثا عن حوت وضع هناك أيضا : « ولاشك أن هذا كان وسيلة ترفيهية ممتازة جدا لأنه كان فيه أكثر من أربعين شخصا » . وشدت الأعاجيب الميكانيكية أفئدة الناس كثيرا كالطيور الحية التي تطير من فم أفصان قد صرعه هرقل . وما مائل ذلك من طرق عجيبة . وفيها تبدو لنا أنها تفتقر افتقارا تاما الى كل فكرة عن الفن . وكان العنصر الفكاهي من أخط نوع : فتنة خنازير برية تنفخ في البورى داخل برج جوركم . وأعزاز في مكان آخر تنشد قطعة موسيقية دينية Motet وذناب تلعب الصفارة (الفلوت) ، وتظهر أربعة حبر ضخمة لتفني وذلك كله تكريما لشارل المسور ، الذي كان موسيقيا بارعا .

على أنني ، رغم ذلك ، لا أريد أن أشير الى أنه ربما لم يكن هناك كثير من الدرر الفنية الرائعة بين هذه الطرف المضحكة الطنانة بالإدعاء الكاذب والغرور . وبنبغي الا يفوتنا أن هؤلاء الناس الذين كانوا يستمتعون بهذه الزخارف

« الجار جانتوائية » * كانوا هم نصراء الشقيين فان آيك وروجير فان در فايدنب- وفيهم الدوق نفسه ، ورولان ، مانع الما الذي أعطانا هياكل بون Beaume واوتن Autumn ، وجان شغروه الذي كلف روجير بتصوير صورة الأسرار السبعة المقدسة ، الموجودة الآن بمدينة أنفرس : (أنتورب) . وأدعى من ذلك الى الاهتمام أن الذي صمم تلك المعروضات الفنية هم المصورون أنفسهم . ولان فات السجلات أن تذكر أن الأخوين فان آيك أو روجير أسهموا بالعمل في احتفالات من ذلك القبيل فانها تعطينا بالفعل أسماء الأخوين مارميون وكذا جاك داريه . وقد استدعت حفلات ١٤٦٨ ، اللجوء الى خدمات جميع أعضاء هيئة المصورين ، فاستدعوا على عجل من غنت وبروكسل ولوفان وتيرلن ومونز وكيزنوي وفالنسيين ودواي وكبراي وآراس وليل وايبير وكورتراي وأودنارد ، للعمل في بروخ . ومن المحال علينا أن نصدق أن عملهم اليدوي كان قبيحا . ولو خيرت في أمر الثلاثين سفينة المزيئة بشارات ممتلكات الدوق ، والصور الستين للنساء اللابسات ثيابهن الوطنية . « والحاملات للفاكهة في السلال والطيور في الأقفاص . » لأبدت خالص استعدادي للتدخل عن أكثر من واحدة من الصور الكنيسية الضعيفة في سبيل أن ألقى نظرة عليها .

وربما مضينا شوطا آخر وان تعرضنا للالتهام بالتناقض فتؤكد بأن علينا أن ندخل في حسابنا فن « المعروضات الفنية Show-pieces » ذلك الذي اختفى دون أن يترك من ورائه أثرا ، ان شئنا أن نفهم تماما فن كلاوز سلوتر .

وليس بين الفنون جميعا ما هو مقيد بما تحتته أغراض أكثر من فن نحت القبور (اثنواويس) ولم يكن النحاتون المكلفون بصنع قبور الأذواق يتركون أحرارا في ابداع أشياء جميلة . إذ كان مهمهم الأكبر تصعيد مجد الأمير الراحل . ومن المعلوم أن المصور يستطيع على الدوام أن يطلق خياله العنان ، ولا يجبر أبدا على أن يقيد نفسه بشدة في العمل الموكل اليه . على أنه يرجع ، من الناحية الأخرى ، أن مثال تلك الحقبة قلما عمل الا في اطار أعمال نوعية محددة . وفضلا عن ذلك ، فان موتيفات (موضوعات) فنه محدودة العدد كما أنها ثابتة محددة بفعل تقاليد دقيقة جدا . أهمل كان المصورون والمثالون يعدون بالمثل خدما في دار الدوق بدرجة سواء . فان كلا من يان فان آيك وسلوتر وابن اخته كلاوزده فرف ، كان يحمل لقب « خادم خاص » ، ولكن بالنسبة للآخرين ، كانت الخدمة واقعية أكثر كثيرا منها بالنسبة للمصورين . وقد كان الهولنديان العظيمان ، اللذان شدتهما الى الأبد جاذبية الحياة الفنية الفرنسية التي لا تقاوم ، من موطنهما الأصلي ، - موضع احتكار تام ومطلق من دوق برجنديا . فان كلاوز سلوتر سكن بيتا فر ديجون وضعه الدوق تحت تصرفه ، وهناك عاش

* ومناعها الضخمة الهائلة ، واللغة مشتقة من جارجا نتره (المارد الجبار) بطل رابليه في كتابه « La vie inestimable de Gargantua » (لترجم)

عيشة السراة - (الملتلمان) ، ولكنه في الوقت نفسه عاش كخادم في البلاط . وكان ابن أخته وخليفته كلاوز ده فرف ، هو الطراز الفاجع لفنان يعيش في خدمة الأمراء ، حيث احتجز بمدينة دييجون عاما بعد عام ، لكي يتم العمل في قبر جان غير الهيباب ، الذي لم تخصص له قط الموارد المالية ، ومن ثم رأى حياته الفنية ، التي بدأت بالغة الأهمية والاشراق يحطمها انتظار لا جدوى منه .

ومن هذا يتجلى أن فن النحات كان في تلك الحقبة فنا ذليلا زريا . والنحت من ناحية أخرى ، قليل التأثير على الجملة بذوق حقبة ، لأن وسائله ومواده وموضوعاته محدودة وقليلة التعرض للتغيرات . وعندما يظهر مثال عظيم فانه يخلق دائما وفي كل زمان ومكان تلك الحالة المثلى من الصفاء والبساطة التي نتمتعها بالامتياز . ومن المعلوم أن الشكل البشرى وما عليه من ثياب عرضة لاختلافات قليلة . فجميع الدرر اليتيمة الممتازة في نحت مختلف المصور شديدة التشابه الى حد كبير كما أن عمل سلوتر لا يشذ في نظرنا ، عن هذا التطابق الأبدى بين منتجات فن النحت .

ومع هذا ، فاننا حين نفحص عن فن سلوتر فحفا أدق ، نلاحظ أنه على وجه الخصوص فن يحمل بصمات التأثير بذوق زمانه (ولا أسسميه الذوق البرجندي) بقدر ما تسمح به طبيعة فن النحت . ومعلوم أن أعمال سلوتر لم يحتفظ بها على ما كانت عليه ، ولا على ما أرادها الأستاذ أن تكون . وينبغي لنا تصور: نحيته « بشر موسى » على ما كانت عليه في ١٤١٨ ، عندما منح المندوب البابوي (القاصد الرسولي) صك غفران لكل من جاء لزيارتها بقلب تقى . ولزام علينا أن نتذكر أن البشر نفسه ان هو الا جزء صغير من العمل الأصلي ، فهو قطعة من تمثال للمسيح مصلوبا (Calvary) انتوى أول أدواق برجنديا من بيت فالواه أن يتوج به بشر دير الكرتوسيين الذي ابتناه في شانبول (Champmol) ونشير هنا أن الجزء الرئيسي من النحيته ، وأعنى به المسيح المصلوب ، ومعه العذراء والقديس يوحنا ومريم المجدلية ، كان اختفى تماما او كاد قبل الثورة الفرنسية . ولم يبق الا قاعدة التمثال ، محاطة بتمائيل الأنبياء الستة الذين تنبأوا بوفاة (المخلص) ومهما الكورنيش الذي تحمله الملائكة . فالتشكيل بأجمعه يعد في الدرجة الأولى تمثيلا فنيا . « فهو عمل ناطق يتكلم » ، « Une œuvre parlante » ، وهو منظر استعراضي ، وثيق القربى - بوصفه ذلك - بالتبلوهات الحية Tableaux vivants أو تمثيل الشخصيات « الذي يجرى أثناء مواعيد دخول الأمراء الى المدن ، أو ولائهم » . وهنا أيضا استعيرت الموضوعات ، من حيث الاختيار ، من النبؤات المتصلة بمجيء المسيح . وعلى منوال تمثيل هذه « الشخصيات » ، تمسك التماثيل المحيطة بالبشر بقراطيس ملفوفة ، تحتوي نصوص نبوءاتهم . وهنا نشير الى أنه يندر أن يحدث في فن النحت أن تكون للكلمة المكتوبة مثل تلك الأهمية . فنحن لامتلك الا أن نذكر

تماما الفن البديع المتجلى هنا أمام نواظرننا لدى « سماعنا » ، هذه الألفاظ المقدسة والمجادة : « ثم يديحه كل جدهور جعدة اسرائيل في العشية » (خروج ١٢ : ٦) ، وهي كلمات موسى « ثقبوا يدي ورجلي ، أحصى كل عظامي » ، وهي من أقوال داود (مزامير ٢٢ : ١٦ - ١٧) « ويقول أرميا : « أما اليكم يا جميع عابري الطريق « تطلعوا وانظروا ان كان حزن مثل حزني » (مراثي أرميا ١ : ١٢) « ويعلن اشعيا ودانيال وزكريا كلهم موت « السيد » - فهو شيء شبيه بلحن حزين من ستة أصوات يتصاعد الى الصليب « وهنا توجه الأنظار الى أن هذه الملحمة يكمن فيها جوهر العمل « فان إيماءات الأيدي التي توجه الالتفات الى النصوص هي من بالغ التأكيث ، كما ان هناك تعبيرا من الحزن اللاذع يبدو واضحا في الوجوه ، بحيث أن المجموع كله يتعرض لحظر فقدان « السكينة (Ataraxia) وهي السمة التي يتسم بها فن النحت الممتاز « فانه بروق المشاهد على نحو بالغ السمة المباشرة « وشخص سلوتر ، بالمقارنة الى شخص مايكلا نجلو (ميشيل أنجلو) ، تعد بالغة التعبير ، بالغة الطابع الشخصي « ولو انه وصلنا قدر أكبر من تمثال المسيح مصلوبا محمولا بالأنبياء يتجاوز رأس المسيح وجذعه ، ولهما جلال مبین « ل زاد هذا الطابع التمييزي وضوحا »

وفوق هذا فان الطابع الأخاذ لتمثال المسيح مصلوبا في شاتمول بلغ الذروة أيضا في زخارف العمل البالغة الوفرة والابداع « وعلينا تصوره في كامل روعته الباذخة بألوانه المتعددة وذلك لأن جان مالويل الفنان ، وهرمان الكولوني ، المذهباتي ، ما كانا من يبخلان بالألوان الزاهية والمؤثرات المتألقة - فالقواعد كانت خضراء « وكانت عبايات الأنبياء موهة بالذهب وكانت جلابيبهم (تواقهم) Tunics حمراء ولازوردية بها النجوم الذهبية « وكان اشعيا ، وهو أشد دم جهامة « يرتدى رداء من قماش الذهب « وحشيت الفراغات بشمس وحروف استهلالية ذهبية - وأبرز كبرياء رسم شاربات النبالة (Blazonry) نفسه « غير مكثف بالتجلى حول الأعمدة المقامة تحت الشخص « بل شمل الصليب نفسه « الذي طلى بالذهب عن آخره « فأما طرفا الصليب أو ذراعا اللذان جملا بشكل تيجان الأعمدة فكانا يحملان شاربات النبالة الخاصة ببرجنديا وفلاندر « فهل يستطيع المرء المطالبة ببرهان أقوى من هذا على الروح الذي تصور به الدوق هذا الأثر العظيم لتقواه ؟ وعلى سبيل بلوغ الذروة في الفرابية ، وضع على أنف أرميا منظر من النحاس المذهب ، من صنع هانكان ده هاشت «

ولاشك أنه هذه العبودية التي رسف ليها فن عظيم « تتحكم فيه ارادة أمير ينصره ، أمر محزون فاجع ، ولكنه يتسامى في نفس الحين بفضل تلك الجهود البطولية التي بذلها المثال العظيم للتخلص من أغلاله « وقد ظلت تماثيل « النائحات » المقامة حول الناووس زمنا طويلا موضوعا اجباريا في فن القبور

البرجندي . فلم يكن المقصود من هذه الشخصيات الباقية التعبير عن الحزن بوجه عام ، اذ كان المثال مضطرا الى تقديم هيئة صادقة التمثيل لموكب الجنائز بكل ما حوى من عظماء حضروا الدفن . على أن عبقرية سلوتر وتلاميذه نجحت في تحويل هذا الموتيف الى أشد ما عرف في الفن من تمبيرات الحداد عتما ، أى مسيرة جنازية منحوتة في الحجر .

بعد فهل من المحقق تماما ، أننا على صواب حين نظن أن الفنان كان في صراع مع ما لتصوره من قلة ذوق وتهذيب ، ومن الممكن تماما أن يكون سلوتر نفسه اعتبر منظار ارميا اكتشافا سعيدا جدا . فقد خالط الدوفى الفنى في رجال تلك الحقبة ولح بكل ما هو نادر أو مشرق ، وكانوا بما ركبوا عليه من بساطة يستطيعون الاستمتاع بالغريب الشاذ كأنما هو جمال . فكانت الأشياء الفنية الخالصة وأدوات الترف والطرافة تلقى الإعجاب بدرجة سواء . وظهر بعد انقضاء العصور الوسطى بزمان طويل أن مجموعات الأمراء كانت تحتوى على أعمال فنية مخلفة بلا تمييز مع الحلى البسيطة التافهة المصنوعة من الأصناف والشعر ، وتماثيل شمعية لأشهر الأقدام وما الى ذلك من أشياء . وقد شهد كاكستون بقلعة هزدن ، حيث كانت توجد بوفرة جنبا الى جنب مع كنوز الفن الحيل الآلية المسلية « Engins de battement » التى كانت تزدحم بها ملاعب التسلية عند الأمراء ، - حجرة مزخرفة بصور تمثل تاريخ جاسون . بطل اسطورة الجزة الذهبية . والفنان هنا مجهول ، ولكن أراجع أنه استاذ بارع . ورغبة في تقوية التأثير ، الخفى بالفرقة جهاز كان يستطيع محاكاة البرق والرعد والتلج والمطر وأحياء لذكرى فنون « ميديا ، السحرية » .

وكان الخيال المبدع المتفتح لا يقف عند حد أثناء حفلات العرض التى تقام عند دخول الأمراء الى المدن . فعندما دخلت أيزابيلا البافارية الى باريس فى ١٢٨٩ ، كان هناك غزال أبيض مذهب القرون وقد أحيط عنقه بطاقة من الزهر ، ومد جسمه على « سرير للمدالة » (Lit de justice) وهو يحرك عينيه وقرونيه وأقدامه ويشهر فى النهاية سيفا . وفى اللحظة التى عبرت الملكة الكوبرى الواقع الى يسار كنيسة نوتردام ، هبط ملاك « بواسطة آلات جيدة التركيب » من أحد الأبراج ، ومر من فتحة فى الستائر المصنوعة من الديباج (التافهات) الأزرق المزخرف بزهرة الزنبق الذهبية التى كانت تغطى الكوبرى ، ووضع تاجا على رأسها . ثم رفعت الملكة ثانية الى أعلا كأنما عاد الى السماء بإرادته . وألقى فيليب وشازل الثامن مفاجآت « هبوط » من هذا النوع نفسه . وأظهر لوفيفر ده سان ريبى أعجابا كبيرا بمنظر أربعة بروجية (نافخى أبواق) واثني عشر شريفاً يمتطون جيادا صناعية ، وهـ يكررون بها ويدأرون بطريقة جملة منظرهم ممثما للأبصار .

وقد سهل علينا الزمن ، ذلك المدمر لكل شيء ، التفرقة بين كل هذه الحليات الرخيصة (: الخردوات) والتخاريف الغريبة ، التي زالت تمامًا من الوجود . غير أن هذه التفرقة التي تصر عليها حاستنا الجمالية لم يكن لها وجود عند رجال ذلك الزمان . إذ لم تنزل حياتهم الفنية حبسية داخل أشكال الحياة الاجتماعية . فكان الفن أداة طيعة للحياة . وكانت وظيفته الاجتماعية زيادة أهمية كنيسة صغيرة أو رفع شأن مباح بدل مالا ، أو نصير يشجع أو احتفال ، ولكن ذلك ليس من شأن الفنان بأي حال . ولا يكاد يمكن الآن ادراك منزلة الفن ومجاليه من هذه الناحية أدراكا كاملا . ومرد ذلك ان الذي وصل إلينا هو القليل النادر من الملابس المادية التي كان الفن يوضع فيها ، والنزر اليسير جدا من الاعمال الفنية نفسها . ومن هنا جاءت القيمة التي لا تقوم بشئ ، قيمة الاعمال الفنية القليلة التي كشفت لنا عن الحياة الخاصة للناس ، خارج بلاط الامير وخارج الكنيسة وفي هذا الصدد يمكن أي صورة أن تعادل الصورة الشخصية (Portrait) لجان أرنولفين وزوجته « من تصوير يان فان آيك » وهي الموجودة بمعرض الصور الاهلى بلندن . فالاستاذ ، الذي تها له مرة واحدة الا يضطر الى تصوير عظة الكائنات المقدسة ولا تطبيق الكبرياء الارستقراطي ، تمشى هنا بمحض حريته مع الهامه الخاص . فان من كان يرسمه هنا انسا هما صديقه لمناسبة زواجهما . فهل من تمثله الصورة هو حقا تاجر « لوكا » ، جان أرنولفان ، كما يدعى في فلاندرة « ورسم يان فان آيك هذا الوجه مرتين (والصورة الاخرى محفوظة ببرلين) ، ولا نكاد نستطيع تخيل سحنة اقل شبيها بالخلقة الإيطالية من هذه ، ولكن وصف الصورة في قائمة جرد ممتلكات مرجريت النمساوية ، « هنرول الممتاز مع زوجته في غرفة » ، لا يدع مجالا للشك . ومهما يكن من امر ، فان الاشخاص الذين جرى تصويرهم كانوا اصدقاء لفان آيك ، وهو يشهد بذلك بنفسه بالطريقة الدكية والرقيقة التي يوقع بها على عمله بنقش على المرآة : « يوهانس ده آيك فويت هيك » ١٤٣٤ : « يوهانس ده آيك كان هنا ١٤٣٤ » .

نعم أن « يان فان آيك كان هنا » . حتى ليجوز أن يظن المرء أن ذلك كان منذ لحظة واحدة فحسب ! ويبدو رنين صوته كأنما لا يزال لابسا في صمت هذه الغرفة . وتنبعث من هذه الصورة كل تلك الرقة والسلام العميق اللذين لم يتمكن أحد سوى رامبرانت من امتلاك ناصيتهما ثانية . وهكذا تكشف عن نفسها هننا على حين بغتة ، ساعة الفسق الصافية الساجية من أحد العصور . وهي التي بدا علينا أننا نعرفها ، ومع ذلك نشدناها عبثا في عدد غفير من تجليات روحها . وهنا في النهاية تظهر تلك الروح أنها سعيدة وبسيطة ونبيلة ونقية ، ومنسجمة مع الموسيقى الكنسية الرقيقة والاغاني الشعبية المؤثرة الماطفية في ذلك الزمان .

ومن ثم فربما جاز لنا ان نتصور فنانا مثل يان فان آيك يفر مما للبلاط من ابتهاج عجاج وشهوات بهيمية . وكان فان آيك صاحب القلب الوسيط ، انسانا حالما . وليس مما يتطلب من الذاكرة جهدا كبيرا أى نستدعى امامنا صورة الوصيف الخصوصى « للدوق » ، (Valet de chambre) وهو يخدم كبار السادة النبلاء برغمه ، ويقاسى من ذلك الاشعثانذ البالغ الذى يحسه فنان عظيم يضطر أن يكذب مثله الاعلى السرفيع فى الفن . يلاسهم فى صنع الحيل الآلية المسلية اللارمة لاحدى الحفلات .

على انه ليس هناك شيء يبرر لنا تكوين مثل هذا التصور لشخصيته . فان ذلك الفن الذى يثير اعجابنا ، ازدهر فى جو تلك الحياة الأرستقراطية التى تنفرنا . اذ يتجلى من القدر القليل الذى نعرفه عن حياة مصورى القرن الخامس عشر أنهم قوم مجربون صقلتهم الدنيا ورجال بلاط مدربون . وكان دوق برى على علاقة طيبة بفنانيه . فقد رآه فرواسار يتحدث بغير كلفة مع أندريه بونيفيه فى قصره البديع فى ميهان على الايفر . ويفد على الدوق الاخوة لمبرج الثلاث ، وهم من كبار مزخرفى الكتب بالصور ، ليقدموا اليه على سبيل هدية العام الجديد ، مفاجأة بشكل مخطوط جديد محلى بالصور . ظهر أنه « دمية لكتاب ، صنعت من كتلة من الخشب الأبيض . طليت لتبدو كأنها هي كتاب ولكن ليس فيه أوراق ولا سطرت فيه كتابة » . ولاشك أن يان فان آيك كان يتحرك على الدوام فى دوائر البلاط . وكانت المهام الدبلوماسية السرية التى كلفه بها الدوق تحتاج رجلا خبيرا بشئون الدنيا . وفوق ذلك تجلّى أنه رجل أديب يقرأ المؤلفين الكلاسيكيين ويدرس الهندسة . ألم يحدث أنه ، بدافع نزوة بريئة يخفى فى حروف يونانية شعاره المتواضع « Als ik kan » : (على قدر استطاعتي ؟) .

ان الحياة الفكرية والحلقية فى القرن الخامس عشر تبدو لنا منقسمة الى ميدانين منفصلين . فهناك فى ناحية ، حضارة البلاط والنبلاء والطبقات المتوسطة الثرية وهى : طامحة ومتكبرة ومتكاملة وشهوية ومترفة . وهناك فى الناحية الأخرى الميدان الهادى « للعقيدة الحديثة » Devotio moderna « وللاقتداء بالمسيح » ولرؤى بزيرويك وللقديسة كوليت . وان المرء ليجنح الى ضم الفن الوادع والمستبقى للشقيقتين فان آيك الى ثانى هذين الميدانين ، ولكنه ينتمى بوجه أصح الى الميدان الآخر . وتكاد الدوائر المتدينة ألا تكون على صلة بالفن العظيم الذى ازدهر فى ذلك الأوان . وفى الموسيقى كانت تلك الدوائر تستهجن الطباق اللحنى أى الكونترپوان (counte point) بل حتى الأرغن . وكانت القاعدة المتبعة بدير وندشام تحظر زخرفة الغناء بتغيير طبقة الصوت . وقال توماس الكمبينى « à Kempis » : « اذا لم يمكنك أن تترنم كالبلبل والقبرة » . فغن اذن كالفران والصفادع التى تغنى كما شاء لها الله أن تغنى » - ولا يخفى أن موسيقى دوقاى وبزنواه ، أو كجهم تطورت فى كنائس القصور . فاما فن

التصوير ، فان كتاب « العفيدة الحديثة » لا يتحدثون عنه ، اذ أنه شيء يقع خارج مجال تفكيرهم . وكانوا يريدون أن تظهر كتبهم بشكل بسيط وخالية من التحلية بالمزئوم . والأرجح انهم كانوا يميلون الى اعتبار زخارف خلفية « هيكل العمل » مجرد عمل باعثة الكبرياء ، وكانوا ينظرون تلك النظرة فعلا الى برج كاتدرائية أوترخت .

وكان الفنانون الكبار يعملون على الجملة في خدمة دوائر أخرى عدا دوائر اهالى المدن المتدينين . فان من الأخوين فان آيك وأتباعهما ، وان نشأ في محيط البلديات وتغذى ونما على يد دوائر المدن ، لا يمكن أن يسمى فنا بورجوازيا ذلك بأن البلاط والنبلاء كانوا منطقة جاذبية عظيمة القوى . ولا شك أن رعاية الأمراء هي وحدها التي أتاحت لفن الممنينات Miniature أن يرتفع الى درجة الفصل الفني الذي يتصف به عمل الاخوة لمبرج وفناني « ساعات توران » ، وبالإضافة الى الأمراء أنفسهم كان الذين يستخدمون كبار المصورين هم كبار السادة اللوردة (الزميين منهم أو الروحانيين ، وكبار محدثي الثراء الذين تزخر بهم الحقبة البرجندية ، والكل منجذب نحو البلاط . ويمكن أساس الفرق بين الفن الفرنسي الفلمنكي والفن الهولندي لآباء تلك المدة في أن الفن الثاني لا يزال يحتفظ ببعض سمات الاتزان البسيط الذي يذكر المرء بالمدن الصغيرة المنزلة مثل هارلم التي ولد فيها ذلك الفن . بل انه حتى درك بوتس نفسه انطلق جنوبا وشرع يصور بمدينة لوفان وبروكسل .

ويمكننا أن نذكر بين نصراء فن القرن الخامس عشر اسم جان شيفروه إسقف تورناي ، الذي يذكر شعار نبالة انه هو مانح الأموال التي أنفقت على ذلك العمل المنطوي على التقوى المؤثرة والحارة والموجود الآن بمدينة أنتورب والمسمى : « بالأسرار المقدسة السبع » . وشيفروه هذا هو الطراز النموذجي لأسقف البلاط . فهو بوصفه مستشارا مؤتمنا لدى الدوق ، كان متشبعا بالحماسة لشئون هيئة فرسان « الجزة الذهبية » والحرب الصليبية . وهناك طراز آخر من المانح يمثل بيير بلاديلان ، الذي يرى وجهه الصارم في خلفية هيكل مدلبورج المحفوظة الآن ببرلين . وهو الرأس المالك الكبير في تلك الأيام ، وقد ارتقى من وظيفة أمين صندوق مدينة بروج ، مسقط رأسه ، الى أن أصبح مسئول الجزاة العام لدى الدوق . فادخل في مالية الدوق نظام الرقابة والاقتصاد . وعين أمينا لجزاة هيئة فرسان « الجزة الذهبية » ورسم فارسا . وأرسل الى البحارة لدفع فدية شارل من أورليان . وأراد الدوق تكليفه بالاشراف على مالية الحملة الموجهة على الأتراك . وقد استخدم ثروته ، التي كانت مثار عجب معاصريه في أعمال المصارف وانشاء مدينة جديدة في فلاندره ، أطلق عليها اسم مدلبورج ، على اسم المدينة الموجودة بنفس الاسم في زيلند .

وهناك مانحو نابيون آخرون : - هم يودوكوس فيدت والقس فان ده بايل وأسرة كروى وأسرة لانوى - وينتمون الى طبقة سكان المدن أو النبلاء.

انواعى الثراء فى زمانهم ، قديمة كانت أم حديثة . وأشهرهم جميعا هو نيقولاى رولان وهو المستشار . « الناشئ من قوم صفار الشان » ، والمشرع والمسالى والدبلوماسى . وجميع ما أبرم الدوق من معاهدات عظيمة من ١٤١٩ الى ١٤٣٥ هى من وضعه . « وقد اعتاد ان يتولى الخدم فى كل شئ بمفرده تماما وان يدير الشغل كله ويحمل أعباءه بنفسه . سواء اكان ذلك حربا أم سلما أم كان من الشئون المالية » . واستطاع بطرق ليست فوق الشبهات ان يجمع ثروة طائلة ، أنفقها على جميع أنواع مؤسسات التقوى والاحسان . ومع ذلك فان الناس كانوا يتحدثون بمقت عن بخله وكبريائه . ولا يبدو ان ايمانا بمشاعر التقوى التى ألهمته ما قام به من أعمال تقية . فهذا الرجل ، الذى نشاهده بمتحف اللوفر راكعا بمنتهى الخشوع فى الصورة التى صورها له يان فان آيف من أجل أوتن مسقط رأسه كما نشاهده أيضا فى تنك التى صورها روجير فان درفايدن لتوضع فى مستشفى فى بون ، - اعتبر عند أهل عصره ذا عقلية لا تهتم الا بالدنيا وآربها . يقول شاستلان : « لقد دأب دوما على الحصاد فى الأرض - ، كأنما ستصبح الأرض داره الى الأبد » وهو أمر أخطأ فيه فهمه وحطت من قدره نيه حضافه ، يوم لم يقبل ان يضع حدا لذلك مع ان سنه المتقدم اظهر له النهاية القريبة . « ويؤيد جاك دوكلارك ذلك بهذه العبارات : « اشتهر ذلك المستشار سالف الذكر بأنه أحد حكماء المملكة ، من الناحية الزمنية ، وذلك لأنى من ناحية الأمور الروحية سالتزم الصمت » .

فهل وجب علينا اذن أن نبحث عن تعبير للرأى على وجه المانح الكريم الذى أنفق من ماله على صورة عذراء المستشار رولان ؟ فلنتذكر قبل التنديد به ، اللغز الذى تعرضه عليه ' الشخصية الدينية لكثير غيره من رجال عصره ، الذين كانوا يجمعون كذلك بين التقوى لصارمة والمغالاة فى التدبير ، والشع والشهوة . وليس من السهل سبر أغوار هذه الطوائف التى تنتسب الى عصر سالف .

وتلتقى فى التقوى التى يصورها فن القرن الخامس عشر ، خلتان متطرفتان متناقضتان ، هما فرط التصوف الدينى ومصرف المادية الغليظة . والايان الذى صور هنا يبلغ من قصده المباشر الى الغاية ألا يصبح أى شخص دنيوى أكثر حسية أو غلظ من أن يستطيع التعبير عنه . وربما كسى فان آيك ملائكته وشخصياته القدسية بالديباج الموشى الناشف ، الذى يتلألأ بما رصع به من ذهب وأحجار كريمة ، وهو نبس بحاجة الى تلك الثياب الفضفاضة والأطراف الممتدة المبسوطة التى تشاهد فى زى الباروك لكى يذكرنا بالقبة السماوية .

ومع هذا فلا هذا الفن ولا هذا الايمان مما يعتبر بدائيا . ونحن اذا استخدمنا مصطلح « بدائى » هذا للدلالة على أساتذة الفن فى القرن الخامس عشر ، نعرض لخطر الوقوع فى سوء الفهم . فانهم بدائيون بمعنى تاريخى زمنى بحث ، أى بقدر ما هم بالنسبة لنا ، أول من جاء وأنه ليس هناك فيما نعلم ، تصوير أقدم من تصويرهم . ولكن لو أننا ألحقنا بهذه التسمية معنى روح بدائى

فإننا نقع فى خطأ فاحش . وذلك لأن الروح الذى يدل عليه هذا الفن هو نفس الروح الذى أشرنا إليه فى الحياة الدينية : هو روح منحدر لا بدائى ، روح ينطوى على أشد ضروب الأحكام التفصيلى ، بل حتى التحلل ، للفكر الدينى عن طريق الخيال .

وكانت الشخصوس المقدسة تعد فى الأزمنة المبكرة بعيدة بعدا لا حد له : فهى فظيمة وجامدة . ثم عادت مستبقية القديس برنار فأدخلت منذ القرن الثانى عشر فصاعدا ، عنصرا حزينيا فى الدين ، أوتى امكانيات هائلة للنمو . إذ حاول الناس وهم فى غمرات الجذل بتقوى جديدة وفياضة أن يشاركوا بنصيب فى آلام المسيح بمساعدة التخيل . فما عادوا يقتنعون بالشخصوس الجرداء عديمة الحركة . والبعيدة بعدا غير محدود ، التى أنتجها الفن الرومانسكى للمسيح وأمه . فصندته أغدق ذلك الفن جميع الأشكال والألوان التى استمدتها الخيال من الواقع الدنيوى على الكائنات السساوية . وما كاد الخيال التقى يطلق من عقالة حتى غزا كل مجال الايمان وأضفى على كل شىء مقدس هيئة تفصيلية محكمة أدق أحكام .

وبدا الأمر بأن سبق التعبير اللفظى الفن التصويرى والتشكيل . فاما فن النحت فلم يزل يستمسك بالصلابة السكلية لعصور سابقة ، عندما اضطلع الأدب بوصف جميع تفاصيل درامة الصليب ، الفزيائى منها والعقل . ونشأ ضرب من « الطبيعية » ، الحزينة كان نموذجها المحتذى كتاب « تأملات فى حياة المسيح ، » *Meditationes vitae Christi* الذى نسب من زمن مبكر الى القديس بونايفتورا . وتلقى كمال من الميلاد والطفولة والنزول عن الصليب هيئة ثابتة وتلوينا زاهيا . وقد وصفت جميع الأشياء بأدق التفاصيل : كيف ارتقى يوسف من أريماثيا (الرامى) السلم ، وكيف التزم أن يضبط على يد « السيد » ليستخرج منها المسار .

وفى الحين نفسه حدث قرب نهاية القرن الرابع عشر أن « تكنيك » التصوير تقدم تقدما بالغا حتى فاق الأدب بكثير فى فن عرض هذه التفاصيل . وكانت « الطبيعية » الساذجة والمهذبة فى نفس الوقت ، التى ابتدعها الشقيقتان فان آيك شكلا جديدا للتعبير التصويرى . ولكن ذلك لو نظر إليه من زاوية نظر الثقافة بوجه عام ، لظهر أنه ليس الا تجلية لنزعة بلورة الفكر التى لاحظناها فى جميع نواحي عقلية العصور الوسطى المضمحلة . وبدلا من أن تكون هذه « الطبيعية »

سعى البشير الأذن بقدوم « عصر النهضة » ، كما يفترض الناس بوجه عام ، فإنها
تعد بعبارة أصبح أحد الأشكال النهائية لتطور العقل الوسيط . وقد استطاع
الولع بتحويل كل فكرة مقدسة الى صور دقيقة محددة : أى اعطائها شكلا
متميزا واضح المعالم والخطوط الخارجية ، من ذلك النوع الذى لاحظناه عند جيرسن
وفى « قصة الورد » ، وعند دنييس الكرنوسى ، - الهيمنة على الفنون منلما هيمن
على المعتقدات الشعبية الشائعة وعلى اللاهوت . واذن ففن الشقيقتين فان آيك
يختتم فترة .

العاطفة الجمالية

تظل دراسة فن إحدى الحقب ناقصة بتراء مالم نحاول التحقق أيضا من مدى تفوق المعاصرين لذلك الفن وتقديرهم إياه ، ماذا كانوا يجربون به وبأي معايير كانوا يقيسون الجمال . والآن قل من الموضوعات ما يشتد فيه نقص الروايات والتواتر التاريخي بقدر ما يشتد في ناحية العاطفة الجمالية لدى سالف العصور . ذلك أن ملكة التعبير بالكلمات عن عاطفة الجمال والحاجة إلى ذلك . لم تتطورا إلا في الأزمنة الحديثة . فما نوع الإعجاب الذي خامر أهل القرن الخامس عشر نحو فن زمانهم ؟ ويمكننا - على الجملة - أن نقرر أن هناك شيئين أثرا فيهم بوجه خاص : أولهما كرامة الموضوع وقداسته ، ثم السر المدهش وهو النقل الطبيعي المتقن لجميع التفاصيل . وبذلك نجد في ناحية تذوقا دينيا أكثر منه فنيا ، ونجد في الناحية الأخرى - تعجبا ساذجا ، لا يكاد يستحق أن يوضع في مصف الانفعال الفني . وكان أول من خلف لنا ملحوظات ناقدة على تصوير الشقيقتين فان آيك ورجير فان درفايند أديب جنوى عاش في منتصف القرن الخامس عشر ، هو بارتولوميو فازيو . وقد ضاع معظم الصور التي تحدث عنها . فهو يظري مظهر العفة والجمال في صورة للعدراء ، وشعر جبريل كبير الملائكة ، الذي « يفوق الشعر الحقيقي » ، والتعشف المقدس الذي يتجلى على الوجه الزاهد للقديس ، يوحنا المعمدان ، وصورة للقديس جبروم « يبدو فيها كأنما هو حي » ، ويبدى إعجابه بقواعد المنظور في رسم قلاية جبروم ، حيث يدخل شمع من النور من خلال أحد الشقوق ، وبقطرات العرق التي تنصب من جسم امرأة واقفة في حمام وبصورة تعكسها مرآة ، وبمصباح متقد ، وبمنظر برى طبيعي تظهر فيه بعض الجبال ، والغابات ، والقرى ، وقلاع ، وشخوص آدمية ، والأفق البعيد . ثم بالمرأة مرة ثانية . على أن العبارات التي يستعملها للتعبير عن حماسه لا تهم

الا من حب استطلاع ساذج ، يفقد نفسه تماما فى الثروة غير المحدودة من التفاصيل ، دون الوصول الى حكم على جمال المجموع الكلى . وذلك هو نوع التدقيق والتقدير الذى يلفاه عمل فنى وسيط من عقل لا يزال وسيطيا .

ولم ينقض قرن من الزمان ، أى بعد انتصار « عصر النهضة » ، حتى أصبحت تلك الدقة التفصيلية فى تنفيذ التفاصيل ، هى بالضبط موضع التنديد بوصفها الفلطة الجوهرية التى وقع فيها الفن الفلمنكى . وقد تحدث مايكلانجلو (ميشيل أنجلو) عن ذلك الفن فيما يروى الفنان البرتالى فرانسيسكو ده هولاندا على النحو التالى :

« يسر فن التصوير : (الدهان) Painting الفلمنكى المتدينين أكثر مما يسرهم التصوير الايطالى . فان الفن الثانى لا يستدر أى دموع ، بينما الأول يجعلهم يبكون بكاء شديدا . وليس هذا ناجما عن مزايا هذا الفن ، وانما يعود السبب الوحيد الى فرط حساسية المشاهدين المتدينين . فالصور الفلمنكية تعجب النساء وبخاصة المجازى منهن وصفار الفتيات . كما تعجب الرهبان والراهبات وأخيرا تسر ذوى الخبرة بأمور الحياة من الرجال الذين لا يمكنهم فهم الانسجام الحق . فالرسامون فى فلاندره انما يصورون قبل كل شئ ، لكى ينقلوا المظهر الخارجى للأشياء على نحو مضبوط وخادع . فهم يؤثرون اختيار الموضوعات التى تستثير انفعالات التقوى ، مثل صور القديسين أو الأنبياء . ولكنهم يصعدون فى معظم الحالات الى تصوير ما يسمى بالمنظر الطبيعية مع اضافة كثير من صور الأشخاص . ومع ان هذه الصور تقع من العين بموضع الرضا فليس فيها فن ولا عقل ، ولا ميمتريّة ولا تناسب ، ولا اختيار للقيم ولا فخامة . وموجز القول ان هذا الفن مجرد من القوة ، مجرد من التميز ، وهو انما يهدف الى أداء أو نقل دقيق لأشياء كثيرة فى وقت واحد ، كان شئ واحد يغنى عنها فى استرعاء كامل انكباب الناس بأفئدتهم عليها . »

لقد كان ما أصدر مايكلانجلو حكمه فيه هنا هو روح العصر الوسيط . فالذين أسماهم المتدينين قوم ينظرون على الروح الوسيط : فانه يرى أن الجمال القديم أصبح شيئا لا يليق الا للصغير والضعيف . ولم يكن جميع معاصريه يشاطرونه رايه هذا . ففي الشمال ظل كثير من الناس يوقرون فن أسلافهم ، ومنهم دورر وكنتن متزيس ويان اسكورل الذى قيل انه قبل صورة « خلفية هيكل الحمل » . على أن مايكلانجلو يمثل هنا « عصر النهضة » بصدق باعتباره تقيضا للعصور الوسطى . فان ما يندد به فى الفن الفلمنكى هو نفسه بالضبط السمات الجوهرية للعصور الوسطى المضمحلة : النزعة العاطفية العنيفة والجنوح الى رؤية كل شئ على أنه ذاتية مستقلة والتعرض للضياع فى متاهات تعدد المفاهيم وكثرتها . فان روح « عصر النهضة » تتعارض مع هذا ، كما أنها ، الأمر الذى يحدث على الدوام ، لا تدرك الا تصورها الجديد للفن والحياة بأساءة الحكم مؤقتا على ما فى العصر السابق من نواحي الجمال والصدق .

ولم يتم نمو الوعي الخاص بالتمعة الجمالية والتعبير عنها الا في زمن متأخر . فان عالما من علماء القرن الخامس عشر مثل فازيو ، حين يحاول التنفيس عن اعجابه الفني ، لا يتجاوز لغة التعجب العادى . اذ لا تزال تعوز القوم نفس فكرة الجمال الفني ذاتها . اذ يضيق الاحساس الجمالى الذى يتولد عن تأمل الفن ، دائما وعلى الفور ، فيذوب اما فى انفصالات التقوى أو فى احساس بالرفاهية وحسن الحال .

كتب دنيس الكروثوسى رسالة تحت عنوان : « عن رشاقة العالم ، والجمال الحق لله » *De Venustate mundi et pulehristudine* ويدل الفرق بين الكلمتين الواردتين فى العنوان لأول وهلة - على وجهة نظره : ان الجمال الحق ينتمى الى الله وحده والعالم لا يمكن ان يكون الا مليحا فقط - *Venustus* « وهو يقول : كل ما فى الخليقة من جمالات ان هى الا جداول تفيض من نبع الجمال الأعلى . ويمكن ان يسمى مخلوق جميلا بقدر ما يشرك الطبيعة المقدسة فى جمالها ، وبذلك يبلغ قدرا ما من الانسجام واياها . وهذا كمنطوق لعلم الجمال بمد شيئا ضخما وفائقا ساميا وربما جاز ان يكون اساسا لتحليل جميع المجالى الخاصة للجمال . غير ان دنيس لم يكن هو مخترع فكرته الاساسية : فانه يقيم رايه على انقديس اغسطين والارويبايى المنتحل ، وعلى هيوده سان فكتور وعلى الاسكندر من هاليس . ولكنه ما يكاد يحاول فعلا تحليل الجمال حتى يتجلى ما لديه من نقص فى الملاحظة والتعبير . فانه يستمر حتى امثله نفسها عن الجمال الأرضى من اسلافه ، وبخاصة من هيو وريشار ده سان فكتور مثل ورقة الشجر ، والبحر الهائج بما فيه من ألوان متغيرة ، الخ الخ . وتحليله بالغ السطحية . فالأعشاب عنده جميلة ، لأنها خضراء ، والأحجار الكريمة ، لأنها تومض وتتلألأ . والجسم البشرى والهجين والجمال ، لأنها تتناسب والفرض منها ، والأرض لأنها ممتدة ومتسعة ، والأجرام السماوية لأنها مستديرة ومضيئة . والجبال تستثير الإعجاب لما لها من أبعاد هائلة ، والأنهار من أجل طول مجراها ، والحقول والغابات لاتساع سطوحها الهائل ، والأرض بسبب كتلتها التى لا يمكن ان تقاس .

وحولت نظريات العصور الوسطى فكرة الجمال الى فكرة الكمال والتناسب والفخامة . يقول القديس توماس : يتطلب الجمال ثلاثة اشياء . اولها السلامة أو الكمال ، وذلك لان كل ما ليس كاملا فهو قبيح على هذا الاعتبار ، ثم يتلو ذلك التناسب الحق أو التناغم ، وأخيرا يحى اللعان والصقال ، لأننا نسمى بالجميل كل ما له لون لامع صقيل . ويحاول دنيس الكروثوسى تطبيق هذه المعايير ، ولكنه لا يكاد ينجح فى ذلك : فقلما أوتى علم الجمال التطبيقى حظا من النجاح . فاذا تم هكذا اصفاء مضنون ذهتى رفيع على فكرة الجمال ، فلن يدهشنا ان ينتقل العقل على الفور من الجمال الأرضى الى جمال الملائكة وجمال السموات

المعلا أو الى جمال التصورات التجريدية . وليس في هذا النسق System مكان لفكرة الجمال الفني ، ولا حتى فيما يتعلق بالموسيقى التي ربما ظن المرء أن تأثيراتها ، لا يمكن أن يفوتها الايحاء بفكرة للجمال ذات طابع نوعي محدد . ولم يلبث الاحساس بالموسيقى أن امتص على الفور في الوجدان الديني . ولم يكن ليخطر على بال دنيس مطلقا أنه ربما جاز له أن يمجب في الموسيقى أو التصوير بأي جمال آخر عدا جمال الأشياء المقدسة نفسها .

وحدث ذات يوم وهو داخل الى كنيسة القديس يوحنا بمدينة هرتوجنبوش ، والأرغن يعزف ، أن حمله اللحن على الفور على أجنحته الى نوبة طويلة من سكرة النشوة .

وكان دنيس أحد الذين عارضوا ادخال الموسيقى الجديدة المتعددة الأصوات (Polyphonic) الى الكنيسة . فهو يقول : « ان تكسير الصوت (Breaking) يبدو أنه علامة على روح كسيرة ، فهو أشبه شيء بشعر معقوص عند أحد الرجال أو أثواب بطيات عند امرأة : انه غرور باطل لا أقل ولا أكثر . وهو لا يعنى أنه ليس هناك أناس أتقياء مخلصون يدفعهم اللحن الى التأمل ، ومن ثم فقد أصابت الكنيسة حين تسامحت ازاء وجود الأرغن في الكنائس . ولكنه لا يوافق على الموسيقى الفنية التي لا تؤدي الا الى فتنة من يستمعونها ولا سيما الى تسليية المرأة . وأكد له أناس معينون ممن مارسوا انشاء الألحان الجزئية أنهم كانوا يحسون بضرب من الزهو الممتع ، بل بتورع من شهوات القلب (Lascivia animi) وبعبارة أخرى فإنه لكي يصف الطبيعة الحقة للانفعال الموسيقي ، لا يجد مصطلحات موالية لغرضه الا تلك التي تدل على الخطايا الخطرة .

وقد كتبت منذ بواكير العصور الوسطى الأولى فصاعدا رسائل كثيرة حول علم الجمال الموسيقي . على أن هذه الرسائل التي انشئت وفق نظريات الموسيقى في العصر القديم Antiquity وهي شيء لم يعد أحد يفهمه ، لا تعلمنا الا القليل حول الطريقة التي كان رجال العصور الوسطى يستمتعون بها بالموسيقى . وكتاب القرن الخامس عشر ، لا يتجاوزون في تحليلهم للجمال الموسيقي ، ذلك الإبهام وتلك السذاجة اللذين كانا يطبعان أيضا اعجابهم بالتصوير . وكما حدث أنهم اذ كانوا يعبرون عن اعجابهم بالتصوير اقتصروا على اطراء الطابع الرفيع للمعالجة والتمثيل المتقن الكامل للطبيعة ، فانهم في الموسيقى أيضا لا يتذوقون ولا يقدرّون الا الوقار المقدس والمحاكاة البساعة . وكان من الطبيعي تماما لدى الروح الوسيطة ، أن يتخذ الانفعال الموسيقي شكل صدى للجلد السماوى . وذلك لأن الموسيقى « - فيما يقول عالم البيان الأمين مولينييه وهو من اعظم عشاق الموسيقى - شأن شارل الجسور - « هي رجع صوت السماوات ، وترنيم الملائكة ، وفرح الفردوس ، وأمل الهواء وأرغن الكنيسة ، وتفريدة الطيور الصغيرة ، والترويح عن جميع القلوب الحزينة واليائسة وتعذيب الشياطين وطردهم » . ولم يفهم ، بطبيعة الحال ، ادراك الطابع النشواني (ecstatic) للانفعال الموسيقي .

يقول بيير دايي : « يبلغ من قوة الانسجام الهارموني أن يستل الروح من الانفعالات الأخرى ومن الهموم ، بل حتى يستلها من نفسها » .

واستتبع التقدير الكبير لعنصر المحاكاة في الفنون أخطارا أشد جسامة للموسيقى منها للتصوير . وقد قاست تلاحين القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أشد البلاء من التهافت الجنوني على الموسيقى للطبيعية (Naturalistic) مثل قطعة كاتشيا (caccia) وهي الكلمة التي تشتقت منها لفظة (Clatch) الانجليزية بمعنى « أمسك » ، وهي تمثل في الأصل صيدا فيه كلاب تقف على مؤخرتها وتنبع وتصيح ونفخ في الأبواق . وفي مستهل القرن السادس عشر ، ألف جانكان أحد تلاميذ جوسكان ديه بويه « لحونا مستحدثة » عديدة من هذا النوع . من الموسيقى التصويرية تمثل فيما تمثل معركة مارنيانو وصيحات الشوارع في باريس . وتقرير الطيور وثرثرة النساء . ومن حسن الحظ أن الإلهام الموسيقي في تلك الحقبة كان من الفنى وقوة الحيوية بحيث تعذر استعباده وأسرته في قبضة مثل تلك النظرية المصطنعة ، فإن الدرر الممتازة التي لحنها دوفاي أو بنشوا أو أوكجهيم خالية من أحابيل المحاكاة .

وكانت نتيجة احلال أفكار الميزان الموسيقي والترتيب والتواءم محل الجمال تقديم تفسير معيب جدا له . ولكن هناك وسيلة أخرى على الأقل تمكنت من اشباع الغرائز الجمالية الأعظم غورا ، وهي تحويل الجمال الى الاحساس بالنور والظلمة . ويعمد دنيس الكروتوس دائما - رغبة في تعريف مجال الأشياء الروحية - الى مضاهاتها بالنور . والحكمة والعلوم والفنون ، جواهر نيرة موقورة العدد جدا . تنير العقل بما لها من لمعان .

ونشأ هذا الميل الى تفسير الجمال بالنور عن ميل ملحوظ جدا في العقل الوسيطى . فاذا نحن وضعنا جانبا تعريفات فكرة الجمال ، ودرسنا الحاسة الجمالية للحقبة في تعبيراتها التلقائية ، لاحظنا أنه يكاد يحدث على الدوام تقريبا أن رجال العصور الوسطى حين يحاولون التعبير عن الاستمتاع الجمالى ، يكون السبب في انفعالاتهم احساسهم اللامع المضيء أو الحركة الممتلئة بالحياة .

وعلى سبيل المثال ليس فرواسار في العادة بالغ الانفتاح للاحساس بانطباعات الجمال الخالص . إذ أن ما لديه من قصص ، لا آخر لها ، لا يترك له وقتا لذلك . ومع ذلك فهناك مشهد أو مشهدين ، لا يمكن أن يفوته أبدا أن يملا نفسه بنشوة الابتهاج ، مشهد السفن في البحر بما حملت من خيام وألوية خفاقة ، وبما رفع عليها من زينات من شارات نمالة كثيرة الألوان . وهي تتلألأ في ضوء الشمس ، أو وميض ضياء الشمس المنعكس على الحوذات والدروع وعلى أطراف الأسنة ، والألوان الزاهية للأعلام المثلثة والرايات ، لكوكبة من الحياة متطلقة في مسيرتها . وعبر يوستاش ديشان عن احساسه بجمال الطواحين أثناء دوراتها وجمال شعاع من نور الشمس يتلألأ على قطرة ندى . وقد أخذ لامارش بجمال نور الشمس المنعكس على الشعر الأشقر لمركب فرسان من اشراف الجرمان

والبوهيميي. وعندي أن هذه التجليات للمعاطفة الجمالية هامة ، وذلك لأنها مفرطة الندرة في القرن الخامس عشر .

ثم يعود هذا الولع بكل ما يتألق الى الظهور فيما تغشى بينهم عامة من بهرجة * في الثياب ، وبخاصة في الاكثار كثرة مفرطة من الأحجار الكريمة التي تخاط على الأردية . على أن هذا النوع من الحليات لا يلبث بعد انصرام العصور الوسطى أن نحل محله الأشرطة والوريدات Rosettes حتى إذا نقل هذا التحيز لكل ما هو لامع الى فلك السماء ، تجلى في السرور والساذج الذي يحسه الناس ازاء الأصوات المنتنة * أو المصلسلة أو المقططة . وكان لاهير يرتدى عباءة حمراء مغطاة من أولها لآخرها بجلاجل فضية صغيرة تشبه جلاجل (أجراس) البقر . وفي أثناء موكب دخول القائد سالازار الى إحدى المدن في ١٤٦٥ ، صحبته فصيلة من عشرين رجلا شاكي السلاح ، وكانت أعنة خيولهم محلاة بأجراس فضية كبيرة . وكانت خيول كونتات شاروليه وسان بول تزين بنفس الطريقة . وكذلك أيضا زينت خيول سيد مدينة كروي (Croy) عند دخول الملك لويس الحادي عشر الى باريس في ١٤٦١ ، وكثيرا ما كان يحدث في الاحتفالات العامة أن تخاط الفلورينات أو النويلات بالمصلسلة في الأثواب .

ويحتاج تحديد الذوق في مجال الألوان التي اختصت بها الحقبة الى بحث شامل وإحصائي . يضم المجال اللوني والصبغي لفن التصوير وكذا ألوان الثياب والفن الزخرفي . وربما ظهر أن الثياب هي خير مفتاح لطبيعة الأذواق نحو الألوان ، وذلك لأنها تكشف عن نفسها في ذلك النطاق تلقائيا الى أقصى حد . ومن أسف أنه لم يبق لدينا الا عينات قليلة جدا من المواد التي كانت تستخدم في ذلك الزمان ، فيما عدا الثياب الكنسية . ومع ذلك فإن أوصاف الثياب المستخدمة في منازل البرجاس والاحتفالات العامة كثيرة كثيرة بالغة . ويهدف الملخص الآتي بعد الى إعطاء القارئ مجرد انطباعة مؤقتة فحسب ، قائمة على دراسة لهذه الأوصاف . ومن الضروري أن نلاحظ أنها تشير الى الثياب الرسمية وثياب الترف ، وهي تختلف من حيث اللون عن الثياب العادية ، ولكنها تكشف عن الحاسة الجمالية كشفا أوضح . وعندما نراجع حسابات خياط باريسى كبير في القرن الخامس عشر ، (وقد نشرها المسيو كوديرك) نجد أن الألوان الهادئة ، الرمادية والسوداء والبنفسجية ، تشغل حيزا كبيرا منها ، بينما تكثر في ثياب الاحتفالات أشد أنواع التباين اللوني عنفا وأشد أنواع الألوان لمعة * .

* البهرجة : الميلانة في الزينة والألوان الصارخة (المترجم) .

* المنتنة التي تحدث صوتا يشبه المنتنة التيبر على الأوتار (المترجم) .

(١) الفلورينات والنويلات « Nobles » نوعان من الصلوات : الأولى من اللثة والثانية من الذهب وهو شبيه « بالشمع أو الصفا » الذي كان نساء الأعيان يملقنه في شعورهن (المترجم) .
(٢) ورد من معجم الراسيخ : تلمع السراب : تلالا . والألوان الللمعة الزاهية يدعى شديدة . (المترجم) .

واللون الأحمر سائد غالب ، اذ يروى أنه حدث في بعض حالات دخول بعض
الامراء الى بعض المدن ان كانت جميع التجهيزات مصبغة باللون الأحمر .
تم يتلو اللون الأبيض في شعبيته اللون الأحمر . وكان الذوق يبيح كل خلط
وتجميع للألوان : فيجمع الأحمر والأزرق ويجمع الأزرق والبنفسجي . وفي
حفل ترفيهي « ، يصفه لامارش ، ظهرت سيدة في ثوب حريري بنفسي اللون،
تمتطي جوادا عليه غطاء من الحرير الأزرق ، ويقوده ثلاثة رجال متشعنين بالحرير
القرمزي وعلى رؤوسهم طرايط من الحرير الأخضر .

وكان اللون الأسود بالفعل لونا محببا للناس ، حتى في الثياب الرسمية ،
وبخاصة في أنواع التغطية . وكان فليب الطيب يواظب باستمرار في أخريات
أيامه على ارتداء السواد . وجعل حاشيته وخيوله تتشبع بذلك اللون نفسه .
وجمع الملك رينيه (١٤٠٩ - ١٤٨٠) الذي كان يبحث دائما عن كل ما هو
مهندب وممتاز . بين الرمادي والأبيض وبين الأسود ، وبالإضافة الى الرمادي
والبنفسجي ، كان اللون الأسود موضة أشيع من الأزرق والأخضر ، بينما ظل
الأصفر والبني منعدمين تماما أو يكادان . والآن ، ينبغي ألا تنسب الندرة النسبية
للونين الأزرق والأخضر الى ميل جمالي . فان المعنى الرمزي للأزرق والأخضر كان
ملحوظا وعجيبا الى حد جعلهما يكادان لا يصلحان للارتداء العادي . فانهما كانا
اللونين الخصوصيين للحب . فكان الأزرق يعني الوفاء ، كما يعني الأخضر
العواطف الغرامية .

ستضطر الى ارتداء الأخضر

فهو زى العشاق

ذلك ما تقوله أغنية من أغاني القرن الخامس عشر ، ويقول ديشان عن عشاق
أحدى السيدات :

يرتدى بعضهم من أجنها اللون الأخضر .

ويرتدى آخر الأزرق ، وآخر البياض .

وثمة آخر يكسو نفسه بالأرجوان المشابه للدم .

فأما من اشتدت به الرغبة فيها

بسبب شجاء المبرح ، فيرتدى السواد .

ومع أن ألوانا أخرى كانت لها كذلك معانيها في رمزية الغرام ، فان الرجل
من هؤلاء كان يعرض نفسه بوجه خاص للسخرية بارتداء اللون الأزرق أو الأخضر،
والأزرق بوجه خاص ، لأنه كان يخالف ذلك تلويع الى النفاق . فان كريستين ده
بيزان تقول على لسان سيدة تخاطب عاشقها الذي يلفت نظرها الى ثوبه الأزرق :

ليس ارتداء الأزرق دليلا

ولا وضع الشعارات آية على حب المرأة لسيدته ،

وانما الموعول هو خدمتها بقلب مليء حقا بالولاء
وليس أحدا غيرها ، وأن يصونها من كل لائمة ..
فهذا ممكن الحب ، وليس ارتداء الأزرق .
ولكن قد يحدث أن كثيرين يفكرون
فى ستر جريرة البهتان تحت شاهد مقبرة ،
بارتداء الأزرق .

ولعل ذلك هو السبب فى أن اللون الأزرق أصبح عن طريق نقلة عجيبة
جدا ، بدلا من أن يكون اللون الدال على الحب الوفى - يدل على عدم الوفاء أيضا ،
كما غدا يرمز بعد ذلك فضلا عن الزوجة الخائنة الى المغفل المخدوع أيضا . وكانت
العبادة الزرقاء تشير فى هولندة الى المرأة الفاسقة الهلوك . كما تدل السترة
الزرقاء فى فرنسا على الديوث . وأخيرا أصبحت الزرقة اللون الذى يوسم به
الحقى والمغفلون بوجه عام .

فأما اللونان البنى والأصفر فإن السبب فى كرههما ، وهل هو ناشئ من
بغض جمالى أو مما لهما من دلالة رمزية ، يظل غير مقطوع فيه برأى . وربما كان
مرد ذلك الى أن معنى مستهجننا قد نسب إليهما ، إذ زعم الناس أنهما قبيحان .
ربما ارتديت بالفعل الرمادى والبنى
وذلك لأن الأمل لم يجلب الى الا الألم .

وكان اللونان ، الرمادى والبنى ، كلاهما يدلان على الحزن ، ومع ذلك فقد
اشتد الاقبال على الرمادى لاستخدامه فى ثياب الحفلات ، وذلك بينما كان استخدام
البنى نادرا جدا .

وكان اللون الأصفر يعنى العداوة . فقد مر هنرى ده ورتمبرج أمام فليب
البرجندى وقد تدثر هو وكل حاشيته بثياب صفراء . « وأبلغ الدوق أنه هو
المقصود بذلك » .

ويبدو أنه حدث بعد منتصف القرن الخامس عشر نقص موقت فى استخدام
الأسود والأبيض ، تقابله زيادة فى اللونين الأزرق والأصفر . وحدث فى القرن
السادس عشر فى نفس الوقت الذى شرع فيه الفنانون فى تجنب التباينات
الساذجة بين الألوان الأساسية ، أن اختفت كذلك عادة استخدام التخليطات
النابضة والجريئة والمجيدة للألوان فى أقمشة الملابس .

وربما جاز لنا فيما يتعلق بالفن ، أن نظن أن ذلك التفسير يرجع الى تأثير
إيطاليا ولكن الواقع لا يؤيد ذلك . إذ أن جيرار دافيد الذى يواصل على نحو
مباشر الى أقصى حد تقاليد المدرسة البدئية ، يظهر بالفعل ذلك التهذيب فى
الوجدان اللونى . ومن ثم فالأمر ينبغى إذن أن يعد نزوعا أهم وأشمل . فهنا
مجال لا يزال أمام تاريخ الفنون وصنوه تاريخ الحضارة أن يتعلم فيه كل منهما
من الآخر القدر الوفير .

الموازنة بين التعبيرين اللفظى والتشكيلى

القسم الأول

كلما أجريت ، محاولة لرسم خط دقيق فاصل بين « العصور الوسطى » و « عصر النهضة » ، تراجع خط الحدود ذاك الى الخلف أكثر فأكثر مع كل محاولة . اذ ثبت أن أفكارا وأشكالا مما تعود المرء أن يعدها من خصائص « عصر النهضة » كانت موجودة في القرن الثالث عشر نفسه . وبناء على هذا وسع البعض امتداد لفظة « عصر النهضة » توسيعا كبيرا بحيث أصبحت تشمل حتى القديس فرنسيس الأسيسى نفسه . ولكن المصطلح ، لو فهم على هذه الشاكلة ، يفقد معناه الحقيقى على أن « عصر النهضة » لو درسه الدارسون غير متأثرين بفكرات متصورة مقدما ، لظهر أنه حائل بعناصر ، اتسمت بها الروح الوسيطة وهى فى أوج ازدهارها . وهكذا يكاد يكون من المتعذر الآن الاحتفاظ بالقضية النقيضة Antithesis ومع ذلك فلا يمكننا الاستغناء عنها ، وذلك لأن مصطلحي « العصور الوسطى » و « عصر النهضة » أصبحا يحكم استخدامهما على مدى نصف قرن كامل ، مصطلحين ، يستدعيان أمانا ، بواسطة كلمة واحدة ، الفارق بين حقيقتين ، وهو فارق نشعر بأنه أساسى وإن كان صعب التحديد ، مثلما أن من المستحيل التعبير عن الفرق فى الطعم بين ثمرة الفراولة والتفاحة .

وتجنبنا للمضايقة الكامنة فى طبيعة المصطلحين - « العصور الوسطى » و « عصر النهضة » ، غير المقطوع فيها برأى ، فإن أسلم طريقة هى اقاربهما جهد الطاقة فى حدود المعنى الذى كان لهما أصلا . وذلك مثلا بعدم التحدث عن « عصر

* هذه الأمور جسيما يوضحها المؤلف نفسه فى كتابه « أعلام وأنكار » الذى ترجمناه عنه
للجنة المصرية العامة للكتاب . فليرجع اليه القارىء لأنه فى اعتقادنا متمم للكرات الواردة هنا .
(المترجم)

النهضة ، فيما يتعلق بالقديس فرنسيس الأسيسى ولا طراز القوس المدبب (القوطي) ogival style في فن العمارة .

ولا يجوز كذلك ان ينسب فن نلاور سلوتر والشتيقن فان آيك الى « عصر النهضة » . فانه من حيث الشكل والفترة كليهما ، ثمرة للعصور الوسطى المضمحلة . فلئن اكتشف فيه بعض مؤرخي الفن عناصر تمت الى « عصر النهضة » بسبب ، فما ذلك الا لأنهم خلطوا - عن خطأ فادح - بين الواقعية * « وعصر النهضة » . وهنا نشير الى أن هذه الواقعية البالغة التدقيق ، هذا التطلع الى تقديم صورة مضبوطة للتفاصيل الطبيعية جميعا ، هي الصفة المميزة لروح العصور الوسطى المودعة للعالم . وهي نفس النزعة التي التقينا بها في جميع حقول الفكر في تلك الحقبة . فهي علامة انحدار واضمحلال لا آية تشهد بتجديد الشباب . وقد قدر لانتصار « عصر النهضة » أن يقوم على ازالة هذه الواقعية البالغة الدقة واحلال السعة العريضة والبساطة محلها .

ويكاد فن القرن الخامس عشر وأدبه بفرنسا والأراضي المنخفضة ، أن يوجها كل عنايتهم بصورة استخصائية مطلقة الى اضافة « شكل » كامل الصقل ومنسق على نسق من الأفكار التي كانت عندئذ متوقفة عن النمو منذ زمن بعيد . فهما خادمان لأسلوب فكري وجود بأنفاسه الأخيرة . ولهذه المناسبة نشير الى أن شقة الاختلاف بين الأدب والفن في حقبة يكاد الخلق (أو الإبداع Creation) الفني فيها أن يكون قاصرا على مجرد الشرح الموجز للأفكار التي قتلت تفكيرها ، ستكون شقة بعيدة من حيث قيمة كل منها لدى العصور القادمة . فلنتأمل هنيهة تأملا اجماليا ، الانطباعة التي يتركها فينا - من ناحية - أدب القرن الخامس عشر ، والتي يتركها - من ناحية أخرى - تصويره . فباستثناء فيون وشارل دورليان ، سوف يبدو معظم الشعراء مسطحين ، ورتوبين ملين ومتعبين . فهناك دوما المجازيات ذات الشخصيات الماسخة والاستخلاص المبتذل للمغزى الخلقى ، وهناك دوما الموضوعات ذاتها وهي تكرر لدرجة الإشباع : النائم في البستان الذي يرى في منامه سيدة رمزية ، والنزهة مشيا عند الفجر في شهر مايو ، و « المناظرة » حول قضية غرامية ، وبالاختصار ، ضحالة تأثير السخط ، ورومانتيكية تتخم الأنفس ، وأخيلة غثة . ويندر أن نتمكن من التقاط فكرة هناك ، تستحق أن يتذكرها الناس ، أو تعبير يلصق بذاكرتنا . فاما الفنانون من الناحية الأخرى - فليسوا فقط عظماء جدا مثل فان آيك أو فوكيه ، أو الفنان المجهول الذي رسم صورة « الدجل مع زجاجة الخمر » . على أنهم جميعا ، حتى متوسطي القدرة منهم ، يستأثرون بانبياها بكل تفصييلة من تفاصيل عملهم ويشدوننا بأصالتهم وحيويتهم . ومع ذلك فان معاصريهم كانوا أشد إعجابا بالشعراء منهم بالفنانين . فلماذا ضاع الشذى والنكهة في إحدى الحالتين وبقيت في الأخرى ؟

* هذه الأمور جميعا يوضحها المؤلف نفسه في كتابه « اعلام وانكار » الذي ترجمناه عنه للهيئة المصرية العامة للكتاب . فليرجع اليه القارىء . لأنه في استاذنا متم لفكراته الواردة هنا . (للترجم) ..

يمكن تفسير ذلك بأن الكلمات والأخيلة لها وظيفة جمالية مختلفة اختلافا تاما . فلتن لم يتم المصور إلا بأن يقدم فحسب ، بواسطة الخط واللون ، الهيئته الخارجية الدقيقة للشيء . فانه مع ذلك يضيف على الدوام الى ذلك المستنسخ reproduction التشكلى البحث ، شيئا لا يمكن التعبير عنه . فأما الشاعر فهو - على النقيض من ذلك - لو هدف فحسب الى إعادة صياغة مفهوم تم التعبير عنه في الماضي فعلا . أو أن يصف حقيقة مرئية ، فانه سيستنفذ جميع وسائل التعبير التى تسموا فوق الكلمات . ومالم يتول الإيقاع أو النبرة الشعرية انقاذ القصيد بما لهما من مفاثن ، فان أثره يعتمد فقط على الصدى الذى يوقظه الموضوع ، أى الفكرة فى حد ذاتها ، فى نفس السامع . وان معاصرا لهذه كلمة الشاعر ، وذلك لأن الفكرة التى يعبر عنها الشاعر تشكل أيضا جزءا لا يتجزأ من حياته الخاصة ، كما أنها ستبدو للمعاصر أخاذة أكثر بقدر ما يكون الشكل الذى صيغت فيه أكثر بريقا . وسيكفى اختيار موفق للعبارات لجعل التعبير عن الفكرة مقبولا لديه وفاتنا للبه . ومع ذلك فما أن تبلى هذه الفكرة وتتوقف عن الاستجابة لشواغل روح العصر ، حتى لا يتبقى للقصيدة أية قيمة الا شكلها . ولاشك أن ذلك له قيمة بالغة وهو فى بعض الأحيان من التضارة وقوة التأثير بحيث يجعلنا ننسى ضالة قدر المحتويات . وقد حدث أن جمالا جديدا للشكل كان أخذا فى الكشف عن نفسه فى أدب القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فان الشكل أيضا ابتذل وبلى فى معظم ما ظهر فيه من انتاج . كما أن الإيقاع والنسبة اتصفا بالضعف . ففي مثل تلك الحالة ، المحرومة من الجدة فى الفكر أو الشكل ، لا يتبقى شيء سوى مقطوعة ختامية مطولة مملّة تدور حول موضوعات مبتذلة . شعر لا مستقبل له .

ولن يكون لدى المصور من أبناء حقبة الشعاع نفسها وعقليته نفسها ما يخشاه من الزمان . وذلك أن ما وضعه فى عمله من شيء لا يمكن التعبير عنه . سيظل دائما فى ذلك العمل ناضرا طازجا كشأنه أول يوم . ولو تأملنا صور الأشخاص Portraits التى صورها فان آيك ، مثل وجه زوجته الذوى المذهب نوعا ما ، ورأس بودوان ده لانوى ، الأرستقراطي النكد البليد الحس ، وخلقة أرنولفينى الثالثة والمستسلمة المحفوظة ببرلين ، والصراحة الملمزة فى صورة « تذكّار ليال » Leal Souvenir المحفوظة بمتحف الصور الأهل بلندن ، لرأينا أن كل سحنة من هذه السحنات سبرت فيها الشخصية الى أعماق أغوارها . وهذا هو أعماق ما يمكن عمله من رسم للشخصية . ولم يرق الفنان بتحليل تلك الشخصيات . وانما هو « رآها » جملة ثم كشفها لنا بمرقشة فى الصبرة . ولم يكن فى مستطاعه وصف الشخصيات بالكلمات ، ولو كان - فى الحين نفسه - أعظم شاعر فى عصره . ويحتفظ التصوير بسرّه على مر جميع العصور المقبلة . حتى عندما لا يدع لنفسه فضلا يتجاوز استنساخ الظاهر الخارجى للأشياء .

ومن هنا لم يكن مناص لفن القرن الخامس عشر وأدبه ، وان تولدا عن المام واحد وروح واحدة ، من أن يحدثا فى نفوسنا تأثيرات بالغة التفاوت . وفيما عدا

ذلك الفارق الجوهرى ، يمكن اظهار ، بمقد موازنة بين عينات معينة ، أن التعبير التصويرى والأدبى بينهما من السمات المشتركة عدد أوفر كثيرا مما قد يظن نتيجة لتفوقنا العام لأحدهما ثم للآخر .

وعلىنا أن نتخذ من الأخوين فان آيك أبرز ممثلين لفن تلك الحقبة . فمن هم الأدباء الذين نضاهيهم بها ، لاجراء موازنة بين الهام الطرفين وطرائق تعبيرهم؟ ان علينا أن نبحث عنهم فى نفس البيئة التى جاء منها المصوران المغليمان ، أى ، كما أوضحنا آنفا ، فى بيئة البلاط والطبقة النبيلة والطبقة المتوسطة الثرية . فهناك يمكننا أن نفترض وجود تقارب أو تماثل فى الروح . فالأدب الذى يمكن أن يضاهى بفن الشقيقين فان آيك هو الذى كان يحبه ويعجب به نصراء فن التصوير .

وستبدو المقارنة بآدى الراى ، كأنما تضع تحت الأضواء فارقا جوهريا فمادة الموضوع الذى يتوخاه الفنانان هى دينية خالصة فى أغلب الأحوال ، فاما فى حقل الأدب فان الضرب Genre الديوى هو الغالب . على أنه ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن المنصر الديوى كان يشغل حيزا أكبر كثيرا فى التصوير مما قد يتبادر الى الذهن نتيجة للمقدار الذى تم الاحتفاظ به الى الآن . على أننا من الناحية الأخرى ، نتعرض لتجاوز الحد قليلا فى تقدير رجحان الأدب الديوى على ما عداه . فمن أيسر الأمور أن يجرنا تاريخ الأدب ، وهو يدور بطبيعته حول الحكاية والقصة الرومانسية ، وقصيدة الزراية والهجاء Satire والأغنية ، والكتابات التاريخية ، الى نسيان أن الأعمال الدينية الثقية كانت تشغل أولد وأكبر مكان فى مكتبات ذلك الزمان . ولكى يتها لنا اجراء موازنة عادلة بين فن تصوير القرن الخامس عشر وأدبه ، ينبغى لنا أن نبدأ عملنا بأن نتصور ، جنبا الى جنب ، مع ما يتبقى من خلفيات الهياكل وصور وجوه الأشخاص ، جميع أنواع التماوير الديوىة بل حتى الماجنة . كما نلظر الصيد أو الاستحمام . ويذكر فازيو ، المشار اليه آنفا ، صورة رسمها روجير فان درفايدن ، تصور امرأة فى حمام بخار . وقد وقف رجلا ن ضاحكان يسترقان النظر من خلال ثقب .

ويشترك الفن والأدب ابان القرن الخامس عشر فى النزعة العامة والجوهرية لروح المصور الوسطى المضمحلة : وهى نزعة إبراز كل تفصيلة من التفصيلات ، وتطوير كل فكرة وكل خيال الى الغاية القصوى ، واضفاء شكل محسوس على كل مفهوم للعقل . ويخبرنا ارازموس أنه سمع ذات مرة واعظا فى باريس ، يخطب الناس أربعين يوما حول مثل « الابن الضال » . حتى لقد خصص لذلك الموضوع مدة الطوم الكبير كلها . فوصف رحلتى خروجه وعودته وأثمان الطعام الذى تناول فى وجباته بالخانات ، والطواحين التى مر بها . وما لعبه من ميسر الخ . . ولم يفته أن يشوه بالتمطيط لنصوص الأنبياء وأقوال الانجيليين ، التماسا للعثور

على شيء قد يدعم به ترتبه ، ومن أجل ذلك اعتبره الجمهور الجاهل والكبراه
السمان الأجسام « الها تقريبا » .

وبحسبنا لكي ندرك المكانة التي سوغت للتنفيذ الدقيق لأصغر التفاصيل ،
أن ندرس بعض التصاوير التي رقصها يان فان آيك . فلنبدا بصورة « مادونة »

المستشار رولان المحفوظة بمتحف اللوفر . فلو صدرت تلك الدقة المضبوطة البالغة
التي صورت بها بكل جد وجهه مواد الثياب ، وكذلك رخام القراميد والأعمدة ،
وانعكاسات زجاج النافذة ، وكتاب صلوات المستشار ، من أي فنان آخر ، لعدت
ضربا من الحذقة . ومع ذلك فانه حتى منه هو ، كان أخراج التفاصيل المغالي
في صقاله . كما هو الحال في حليات تيجان الأعمدة ، التي رسم عليها مجموعة
كاملة من مناظر الكتاب المقدس - ضارا بالآثر العام للصورة . ولكن ولعله
بالتفاصيل قد أطلق له العنان ، بوجه خاص ، في مشهد المنظور البديع المفتوح
خلف صورتى « العذراء » والمناجى (المتكفل بالنفقات) . يقول المسير دوران
جريفيل في وصف هذه الصورة : « ان المشاهد المأخوذ ليكتشف بين رأس الطفل
المقدس وكثف العذراء مدينة مملوءة بالأسطح المائلة المدببة وأبراج الأجراس
الرشيقة مع كنيسة ضخمة ذات آكتاف عديدة وميدان رحيب ، تقطع طوله كله
مجموعة من السلالم ، تروح وتقود وتجري عليها لمساة لا حصر لها من المراقش ،
تشكل شخصا حية وفيرة العدد ، ثم تشد عينه بعد ذلك قنطرة منحنية تزاوجت
عليها جماعات من الناس يروحون ويفدون ، وهى تتابع منحنيات نهر ، على صدره
مراكب صغيرة تحدث بعض التموجات . وتنهض فى وسطه ، على جزيرة أصغر
من ظفر أنملة طفل . قلعة شامخة مهيبه لها بريجات صغيرة عديدة وقد أحاطت
بها الأشجار . وتترسم العين على اليسار رصيف مرسى زرعت فيه الأشجار ،
واكتظ بالمتنزهين المشاة . وهى تتجاوز ذلك كثيرا . حيث تمتد الى ما وراء قمم
التلال الخضراء . وتستقر لحظة على الحط البعيد للجبال المكلفة بالثلوج ، حتى
تفقد نفسها آخر الأمر فى الفضاء اللانهائى لسماء لا تكاد تتسم بالزرقة . فيها
أبخرة هائمة لا تدركها العين بجلاء . »

ألا تضيق الوحدة والانسجام فى هذا الزحام البالغ للتفاصيل ، كما قرر
هذا مايكل أنجلو فيما تحدث به عن الفن الفلمنكى فى جملته ؟ اننى وقد شاهدت
الصورة مرة ثانية منذ أمد وجيز ، لا يسعنى أن أنكر هذا الرأى ، كما فعلت آنفا
على أساس ذكريات لمشاهدة سابقة تمت منذ عدة سنين .

وهناك عمل آخر للاستاذ الكبير تعرض بوجه خاص لتحليل ما لا نهاية
له من التفاصيل ، هو صورة « بشاره الملاك للعذراء فى الصومعة » المحفوظة بمدينة
بتروجراد . فلئن حدث حقا أن وجدت بمجموعها الصورة الثلاثية التى تألف
فيها هذه الصورة : الجناح الأيمن ، فلا بد أنها كانت إبداعا وخلقا رائعا . فهنا
طور فان آيك كل ما يمكن من براعة فنية فى أستاذ يعنى تماما قدرته على التغلب
على جميع الصعوبات . وهذه الصورة أشد أعماله كلها طابعا دينيا ، كما أنها

في الحين نفسه اشدها امتيازاً . فانه أتبع فيها قواعد الماضى فى الأيقنة : أى رسم الصور الدينية (Iconography) ، حيث جعل خلفيتها التى ظهر منها الملاك ، فراغا رحيبا لكنيسة ، لا الجو الأليف لمخدع نوم ، كما فعل فى « خلفية هيكل الحمل » ، حيث يمتلئ المنظر بالرشاقة والرقّة . فهنا ، على التقيض ، يحيى الملاك مريم العذراء بانحناءة ملؤها التجلّة الرسمية . وهو لا يصوره وحوله الزنايق المنثورة وعليه اكليل مرصع . وانما هو يحمل صولجانا ثميناً ، وقد ارتسست حول شفّته الابتسامة الجامدة التى تعلو نحائث جزيرة أيجينا * . ويفوق بهاء الألوان وتالّق اللآلئ ، والذهب والأحجار الكريمة كل ما أبدعته يد فان آيك قبل ذلك من حلّى الشخصوس الملائكية . ولون رداؤه باللونين الأخضر والذهبي ، كما أن عباءته المصنوعة من الديباج المقصب حمراء وذهبية ، وغشيت أجنحته بريش الطاووس . ونفذ كتاب « العذراء » ونمقتها الموضوعة أمامها بعناية بالغة ودقة شديدة وصورت فى الكنيسة كثرة موفورة من التفاصيل القصصية التى تحويها الحكايات . وزينت قراميد الطوار بعلامات دائرة البروج Zodiac ومشاهد من حياة كل من شمشون ودأود . وحلّى جدار الحنية Apse بصور اسحق ويعقوب التى شغلت بها الرصائع بين العقود : (البواكى) ، وبصورة المسيح على القبة السماوية بين ملاكين فى نافذة ، وكذا رسومات جدارية أخرى تمثل العثور على الطفل موسى واعطاء الروح الشريعة ، وقد شرحت كلها بكتابات واضحة مقروءة . وليس هناك شيء غير واضح الا زخرفة السقف الحشبي وان كان فى الامكان مع ذلك تمييزها واستبانتها .

وفى هذه المرة لم تضح الوحدة ولا الانسجام فيما تراكم من تفاصيل . ويغلف الضوء الخافت فى المبنى السامق كل شيء هناك بظل غامض خفى . بحيث لا تستطيع العين تمييز التفاصيل القصصية الا ببعض المشقة .

ومما يمتاز به المصور أن يمكنه ارجاء العنان لولمه بما لا نهاية له من اتيان واكتثار فى التفاصيل . وربما جاز للمرء أن يقول أنه يمكنه الاستجابة لمطالب بالغة الاستحالة صادرة من مانع جاهل تكفل بالنفقات) بغير التضحية بالتأثير العام . واذن فان منظر هذه الوفرة المكتظة من التفاصيل لا يرهقنا أكثر مما يرهقنا منظر الواقع نفسه . فتحزن لا نلاحظها الا متى وجه التفاتنا اليها ، ثم سرعان ما تتوارى عن أبصارنا . بحيث لا تقوم الا بتقوية تأثيرات التلوين أو المنظور .

على أنه عندما يستخدم نفس هذا الولع غير المحدود بالتفاصيل فى محيط الأدب ، يكون الأثر مختلفا تمام الاختلاف . اذ لا يخفى علينا أولا أن الأدب يضيء فى سبيل آخر . فهو يأخذ على عاتقه تعداد وسرد جميع الأفكار وجميع الأشياء ، التى يربطها عقل الشاعر بموضوعه . وقد أولع معظم مؤلفى القرن الخامس عشر

* ايجينا : جزيرة يونانية ، جنوب غرب سواحل اليونان . استخرجت منها عام ١٨١١ م مجموعة رائعة من نحائث ونماثيل القرن الخامس ق.م (المترجم) .

بالإسهاب بصورة فريدة - فهم لا يعرفون قيمة الحذف ، وهم يملأون « قماش »
انشائهم بجميع التفاصيل التي تمن لهم ، ولكنهم لا يعطون كما يفعل فن التصوير
صورة دقيقة مضبوطة للامحها الخاصة ، إذ يقصرون همهم على مجرد تعدادها .
وهو يتبعون بذلك منهجا « كميا » بحثا ، بينما منهج فن التصوير « كيفي » .

وثمة فارق آخر بين طريقتي التعبير ، وهو يتولد عن أن العلاقة بين
الجوهرى والعارض ليست واحدة فيهما كليهما . فنحن لا نكاد نميز في فن
التصوير بين العناصر الرئيسية ، والعناصر الإضافية . فكل شيء فيه جوهرى .
وربما لم يثر الموضوع الرئيسى اهتمام المشاهد أو يكون أدائه في رأيه سيئا ،
دون أن يفقد العمل فتنته ، لهذا السبب . ومالم ترجع العاطفة الدينية التدوق
الجمالى ، فإن المشاهد الواقف أمام صورة « خلفية هيكل الحمل » ، سينظر بانفعال
معادل في عمقه . بل ربما بانفعال أعمق . الى رسم الحقل المزهر للمنظر الرئيسى ،
وموكب ممجدى « الحمل » ، والأبراج القائنة وراء الأشجار في خلفية الصورة ،
باعتبارها الأشكال المركزية المحورية في الرسم بما حوت من قدسية جليلة .
وستشرد نظره من الأشكال غير الباعثة الاهتمام ، للرب والعذراء والقديس يوحنا
المعمدان . الى أشكال آدم وحواء ، فالى صور المانحين المتكفلين بالانفاق ، والى
« المنظور » القائن للشارع المغمور بنور الشمس والاناء النحاسى الصغير المغطى
بالقوطة . وهو لن يكاد يسأل : هل وجد سر القربان المقدس هنا التعبير المناسب
الى أقصى حد . إذ سيشتد افتتانه بالألفة الحميمة المؤثرة . والكمال البارز الذى
لا يصدقه عقل . المتجنيان في جميع هذه التفاصيل ، وكلها أشياء إضافية بحثة
فى نظر من أمر بعمل القطعة الفنية اليتيمة ومن نفذها بدرجة سواء .

ولا يخفى أن الفنان فى التعبير عن التفاصيل يكون مطلق التصرف تماما .
وبينما تقيده تماما مواضع صلبة فى وضعه لفكرته الرئيسية . فانه يمكنه
أن يطلق العنان لحياه فى جميع النواحي الأخرى . ففى إمكانه تصوير المواد ،
والنباتات ، والآفاق والوجوه . بقدر ما وسعت ذلك عبقريته ، ولئن تثقل وفرة
التفاصيل صورته ، بأكثر مما تثقل الأزهار ثوبا حل بها .

فأما شعر القرن الخامس عشر ، فإن العلاقة فيه بين الجوهرى والعارض
معكوسة ، فالشاعر حر على الجملة فيما يتعلق بموضوعه الرئيسى ، ويتوقع منه
شيء جديد . فأما النواحي الإضافية فانه فيها مقيد بالتقاليد . وهناك طريقة
تقليدية للتعبير عن كل تفصيلى ، وهو لا يستطيع الانحراف عنها وإن لم يكده
يحس بذلك . فالزهور ومباهج الطبيعة ، والأترار والأفراح ، كل أولئك يتغنى
به بطريقة لا تختلف الا فى أضيق الحدود . وفوق ذلك ، لا يقوم أمام الشاعر
فى العادة ، ذلك التحديد المفيد ، الذى تفرضه على الفنان أبعاد صورته . ومن
هنا وجب على الشاعر ، لكى يكون جديرا بهذه الحرية ، أن يكون أعظم نسبيا
من الفنان . وآية ذلك أنه حتى المصورين المتوسطى الكفاية . أنفسهم ربما أبهجوا
الحلف (الأجيال التالية) ، بينما يتغمد النسيان كل شاعر وسط .

ولكى نجعل القارىء يلمس أثر سوء استخدام التفاصيل فى قصيدة من قصائد القرن الخامس عشر ، يقتضى الأمر إيرادها بكاملها . ولما كان هذا ضرباً من المحال ، وجب أن نقنع بتأمل بضعة عينات جزئية .

كان آلان شارتيه يعد فى عصره شاعر عظيمًا . وكان يقرن ببتراارك ، بل أن كلمان مارو وضعه فى المرتبة الأولى . ومن ثم يجوز لنا ، عدلاً ، أن نقارن عمله بعمل أعظم مصورى زمانه ، وأن نضع وصف الطبيعة الذى افتتح به كتاب السيدات الأربعة ، بإزاء المنظر الطبيعى فى « خلفية هيكل الحمل » .

ويخرج الشاعر ذات يوم من أيام الربيع للنزهة ، لينفض عن نفسه سوداء وحزنه المقيم .

رغبة فى نسيان الأشجان ،

ولملاء النفس بالابتهاج .

خرجت فى صباح حلو أتشى بين الحقول ،

فى اليوم الأول الذى يجمع فيه الحب

بين إقلوب ، فى الفصل الجميل .

ولا مراء أن هذا كله قول تقليدى ، قد تجرد من كل رشاقة فى الإيقاع :

« الرتم » أو النبوة . ثم يعقب ذلك وصف صباح يوم من أيام الربيع :

كانت الطيور تطير حولى فى كل اتجاه ،

وتترنم ترنما عذبا رخيما ،

لا يستطيع قلب إلا أن يمتلىء بالمسرة به .

وبينا هم تصدح ارتفعت فى الجو ،

وأخذت تمر رائحة غادية :

وتتنافس أيها بصعد أكثر فى عنان السماء .

ولم يكن الجو ملبداً بالغيوم بأية حال .

وتجللت السماء ببرداء أزرق .

وسطعت الشمس الجميلة أيما سطوع .

ولم يكن ذكر هذه المباهج ليخلو من فتنة ، أو أن الشاعر عرف ابن

يقف . ولكنه لم يؤت الحكمة التى تعلمه ذلك ، فانه بعد أن يوصى جميع

الطيور المفردة ، يواصل تعداد كفرنس بعدو متمهلاً :

رايت الأشجار تزهى ،

ورابت الأرائب البرية والمستانسة تجرى ،

وامتلا كل شئ بالجندل بالربيع .

وبدى الحب كانما فرض سلطانه هناك .
وتوقف كل أمرىء عن أن يشيخ أو يموت .
- فيما خيل الى - مادام مقيما هناك .
وفاجت من الأعشاب رائحة ذكية ،
زادها الهواء الصافي عبيرا فواحا .
وفي تالق اللآلىء فى أحضان الوادى :

مر جدول صغير ،

يلبل الأراضى .

بمياهه المذبة النمر .

وهناك ارتوت الطيور الصغيرة

بعد أن اقتلعت بالجداجد ،

وصغار الذبان والغراشات .

وشهدت هناك البوازى والصفور وصغار الشواهين ،

والدبابات ذات الحمة

التي كانت تعمل جواسق من الشهد الشهى

فى الأشجار بمقاييس دقيقة .

وفى ناحية أخرى قام السياج

الذى يطوق مرجا فاتنا قامت فيه الطبيعة

بنثر الأزهار فى الخضرة النضرة .

بيضاء وصفراء وحمراء وبنفسجية .

وكان محاطا بأشجار مزهرة .

بيضاء كانما الثلج الأبلج

غطاها ، فبدأ مثل صورة مرسومة ،

فكم من ألوان متنوعة كانت هناك !!

وهدرت مياه جدول فوق الحصباء ، والأسماك سابحات فيه ، وتشر
غليظة افنانها على شطه ، مكونة ستارا أخضر . وعندئذ تعود الطيور فتظهر
البط والقمارى والدراج ، ومالك الحزين : جميع الطيور المائسة من هنا
الى بابل ، كما قد يقول فيون .

وعلى الرغم من أن الفنان والشاعر ، اذ يحاولان كلاهما إبراز جمال
الطبيعة ويريد عليهما ميل الى التركيز على كل تفصيلة ، فانهما يصلان الى

نتائج متباينة جدا ، بسبب تباين مناهجهما . فتتجلى الوحدة والبساطة في الصورة ، رغم الكثرة الوفيرة من التفاصيل ، والرتابة وانعدام الشكل في القصيدة .

ولكن ، هل نحن في جانب الصواب حين نقارن الشعر بفن التصوير من ناحية القدرة التبريرية ؟ ليس الأحرى بنا أن نتناول النثر ، الأقل تقييدا وارتباطا بالموتيفات (الموضوعات) الإجبارية ، والأكثر حرية في اختياره الوسائل التي تكفل إعطاء رؤية مضبوطة للواقع ؟

ومن السمات الجوهرية في عقل العصور الوسطى المضمحلة سيطرت حاسة البصر عليه وهي سيطرة مرتبطة أوثق ارتباط بضمور الفكر . فيتخذ الفكر شكل الصور البصرية . ولكي يتمكن مفهوم من أن يؤثر في العقل حقا ، يجب عليه أن يتخذ شكلا مرئيا . وقد أمكن احتمال مساحرة طعم المجازية *Allegory* لأن أرضاء العقل كان يكمن في الرؤية . وتم انجاز هذه الحاجة المستديمة للتصوير عن المرئي ، بالوسائل التصويرية بصورة أفضل كثيرا منها بالوسائل الأدبية . كما تم انجازها بصورة أفضل بواسطة النثر عنها بالشعر ، لأنه يتطابق تطابقا أسهل مع ميل العقل الى التمثل البصري أو التجسيد (*Visualization*) ولو تأملت نثر القرن الخامس عشر لوجدته في جملة ، متفوقا على شعره . وما ذلك إلا لأن النثر - شأن فن التصوير - كان يمكنه درك درجة عالية من الواقعية القوية والمباشرة . وهو أمر حرمه الشعر بسبب مرحلة التطور التي كان فيها آنئذ ، وبسبب ما جبل عليه من طبيعة لازمة .

على أن هناك « على وجه الخصوص » مؤلفا واحدا ، يذكرنا ، بما طبعت عليه رؤيته للأشياء الخارجية من صفاء بالغ ، بفان آيك : وأعني به جورج شاستلان . وهو رجل فلمنكي من منطقة الوست (*Alost*) ومع أنه يدعو نفسه « فرنسيا مخلصا » و « فرنسيا بالمولد » . فان الأرجح أن الفلمنكية لفته الأصلية . ويسميه لامارش « فلمنكي المولد » ، وإن كتب بالفرنسية « وهو شخصيا يميل الى تأكيد ريفيته » فهو يتحدث عن « حديثه الجلف » وهو يدعو نفسه « رجلا فلمنكيا » رجلا من مستنقعات تربية الماشية ، وفظا وجاهلا ، متعلمم اللسان متعلق الفم واللهة تشينه تماما معائب أخرى ، متوافقا مع طبيعة البلاد . . ولكن مولده الفلمنكي يفسر ما اتسمت به لفته المتأنقة بالبلاغة من ثقل ويوضح تفيهة وتشدقه التفاخم الطنان « أي بكلمة موجزة أسلوبه « البرجندي » حقا ، الذي يجعله كلا لا يكاد يطيقه القارئ الفرنسي . ولكن أسلوبه شكل محض مطبوع بطابع « فيلي » أي تموزه الرشاقة الى حد ما . على أن شاستلان يدقن أيضا لتكوينه العقل الفلمنكي برؤيته النفاذة الصافية وغنى تلوينه .

ويرتبط شاستلان وبان فان آيك بروابط مشابهة لا سبيل الى

اتكادها . فشااستلان في أحسن لحظاته يعدل فان آيك في أسوأ حالاته . وفي ذلك الكفاية وأكثر من الكفاية . فلنتذكر الآن جوقة الملائكة المترنمين في صورة « خلفية هيكل الحمل » . فان تلك الأتواب الثقيلة من الديباج الأحمر والذهبي ، المثقلة بالأحجار الكريمة وتلك الملامح العابسة البانفة التمبر ، والمقراة المزخرفة بحليبات صيبانية بعض الشيء ، كل ذلك في فن التصوير يعدل النثر البرجندى المزوق بأسراف . ان كل ما حصل هو أن أسلوب أحد علماء البيان قد نقل الى مجال فن التصوير . والآن ، بينما ذلك المنصر البياني Rhetoric لا يحتل في فن التصوير الا حيزا صغيرا ، فانه هو الشيء الرئيسي في نثر شاستلان ، حيث كثيرا ما ينفط على الملاحظة الواضحة والواقعية المشرقة فيضان العبارات المتأنقة المزوقة والمصطلحات المتكلفة الرنانة .

ولا يظهر شاستلان قوة تخيلية تجعله شائقا جدا الا عندما يصف حادثة تستولي استيلاء على عقله القادر على التجسيد والتمثل البصري . فاما من حيث عدد الفكرات فليس لديه منها أكثر من معاصريه وزملائه . وما في جمعبته ولا جمعبتهم الا المادى البسيط من الأشياء الخلقية والتقوية والفروسية ، كما ان تأملاته لا تنفذ دون السطح اطلاقا . غير ان قدراته على الملاحظة حادة على نحو اخاذ ، كما ان أوصافه بالغة الحيوية .

ولو تأملت الصورة التي دبعجتها يراعتة للدوق فيليب لوجدتها حافلة بكل ما لمقاش فان آيك من قسوة . وهو يبتهج اذ يصف مناظر الحركة الفعالة والعاطفة ، مظهرا درجة من الواقعية الحقبة والبسيطة ، لا شك انها كانت تخلق من ذلك « مؤرخ الأخبار » Chronicer . روايا عالي الكعب . خذ مثلا وصفه لخلاف شجر بين الدوق وابنه شارل في ١٤٥٧ . اذ لم يحدث قط ان كان ادراكه البصري انصح اشراقا مما كان هنا . فهو يصور جميع الظروف الخارجية للحادثة بوضوح تام . ولا مفر لنا هنا من ايراد مقتبسات مطولة شيئا ما .

نجم الخلاف حول وظيفة خلت في دار الكونت ده شاروليه الشاب . واراد الدوق الشيخ - خلافا لوعده قطعه - ان يمنح الوظيفة لأحد افراد أسرة كروي ، التي كان لها عنده آنذاك حظوة كبيرة . ولكن شارل الذي لم يكن يشارك والده مشاعره نحو تلك العائلة ، كان قرر منح الوظيفة لأحد أصدقائه .

عندئذ دعى الدوق ابنه ، أحد أيام الاثنين وكان يوم عيد القديس انطوان ، بعد الانتهاء من القداس ، وقد غلبت عليه رغبة شديدة في أن يسود السلام داره وتخلو من كل خلاف بين خدامه وأن يحقق ولده أيضا ارادته ومسرته . وبعد ان تلى شطرا كبيرا من ساعات الصلوات واصبحت الكنيسة الصغيرة خالية من الناس دعاه لوافاته وقال له برفق : « يا شارل أريد ان

تضع حدا للخلاف الناشب بين اشراف سمبى وهمرى ، حول وظيفة التشرىفاتى الشاغرة ، واود لو حصل الشريف سمبى عليها . - وعندئذ قال الكونت : مولاي « لقد امرتنى ذات يوم أمرا لم يذكر فيه اسم شريف سمبى ، ولو سمح لى مولاي فانهم التمس منه أن أتمسك بأوامره تلك » - . وعندئذ قال الدوق « يا لله ، لا تشغل بالك بالأوامر ! ، فان الرفع والخفض من شئونى ، وأريد أن يعين شريف سمبى فى ذلك المركز » . هاهنا ! « ذلك ما قاله الكونت (لأنه كان يسب دائما على هذا النحو) ، « مولاي ، انى أرجوك أن تغفو عنى ، لأنى لا أستطيع فعل ذلك ، وانى للتعزم بما امرتنى . وهذا قد فعله شريف كروى » الذى لعب على هذه اللعبة ، كما أرى ذلك » - . « كيف » ، ذلك ما قاله الدوق « اتعصى أمرى ؟ الا تفعل ما أريد ؟ » - . « مولاي انى لأطيعك بسرور . ولكنى لن أفعل هذا » . - واختنق الدوق غضبا لدى سماعه هذه الكلمات ، فأجاب : « ها ، يا ولد اتعصى ارادتى ، أغرب عن وجهى ! » . واندفع الدمع مع هذه الكلمات الى قلبه ، فشحب وجهه ثم أحمر على الفور وغمر وجهه تعبير رهيب ، كما سمعت من كاتب الكنيسة « الذى كان وحده معه ، حتى أصبح النظر اليه مفرعا » .

« واشتد الخوف بالدوقة ، وكانت حاضرة اثناء ذلك النزاع ، - من نظرة زوجها ، فحاولت اخراج ولدها من المصلى ودفعته أمامها ليخرج من مجال سخط والده . ولكنهما اضطرا أن يتحولا بين عدة أركان حتى بلغا الباب الذى كان مفتاحه مع الكاتب . ويقول الدوقة : « افتح لنا الباب يا كارون ! بيد أن الكاتب يجثو عند قدميه متوسلا أن تقنع ولدها بطلب العفو من أبيه قبل مفادرة الكنيسة . وردا على التماس أمه الملح ، يجيبه شارل بصوت مرتفع : « يا لله ، يا سيدتى ! لقد حرم على مولاي أن يقع على تناظره » كما أنه غاضب على ، بحيث أنى بعد هذا المنع لن يعود اليه بمثل هذه السرمة ولكنى برعاية الله سأخرج ، وان كنت لا أدرى الى أين . » - وعندئذ يسمع صوت الدوق ، الذى ظل جالسا على مقعده وقد شل السخط حركته . . ويمزق الخوف قلب الدوقة فتقول : « افتح الباب يا صاحبى بسرعة » بسرعة فلا بد لنا من الانصراف والا ضعنا » .

وعندما عاد الدوق الشيخ الى أجنحته ، وقد أسخطه الغضب فخرج عن طوره ، أصابته نوبة من الانحراف العقلى ، فعندما أوشك الليل أن يرخى سدوله « غادر بروكسل بمفرده » متطيا جواده « بغير ثياب كافية وبغير اخطار أى انسان . » وكانت الأيام قصيرة فى ذلك الوقت ، وكان المساء عسسى فعلا عندما امتطى ذلك الأمير حصانه « ولم يطلب شيئا الا أن يترك وحيدا فى الحقول . وتصادف انه حدث فى ذلك اليوم ، بعد صقيع طويل وحاد أن أخذ الثلج يذوب ، ونتيجة لضباب مستديم كثيف غمر المنطقة اليوم كله ، بدا يسقط فى المساء مطر رفيع ولكنه نفاذ جدا ، غمر الحقول واذاب الثلج كما فعلت ذلك الريح التى انضمت اليه » .

والحق ان هذه الفقرة والتي سبقتها لا يعوزهما بالتأكيد القوة البسيطة والطبيعية . وفي الوصف الذي يعقب ذلك للرحلة الليلية للدوق وهو يتجول على غير هدى بين الحقول والغابات « خلط شاستلان بين أسلوبه البياني الفخم وبين هذه « الطبيعية » التلقائية » وهو امر ينتج اثرًا بالغ الشذوذ والغرابة . واخذ الدوق الشيخ وقد أضناه الجوع والتعب وبعد ان ضل الطريق يصبح عبثا طالبا النجدة . ونجا بأعجوبة من السقوط في احد الأنهار حيث ظننه طريقا مطروقا . واصابه جرح عندما كبا به حصانه . وهو يرهف اذنيه عبثا ملتصقا صياح ديك او نباح كلب ، ليدله على وجود بعض المساكن . واخيرا يشهد من بعد وميضاً ويعاود الوصول اليه ، ثم يتوارى عن نظريه ، ثم يجده ثانية ، حتي يصل اليه في النهاية . « ولكنه كلما زاد منه اقترابا . بدا شيئا مفرعا ومخيفا أكثر . وذلك لان النار كانت تندلع من احد الكيمان من اكثر من ألف موضع مع دخان كثيف ، وفي تلك الساعة ما كان اى انسان ليظنها الا نارا تظهر تظهر احدى الانفس او اى خداع آخر يصدر عن الشيطان .. » .

فيقف عند ذلك المشهد ، ولكنه يتذكر على حين بفتة ان صناع الفحم النباتي ، جرت عادتهم باشغال قعائين من هذا النوع في اعماق الغابات . ومع ذلك فهو لا يجد منزلا في اى مكان قريب ، ويشرع في التجوال مرة ثانية . واخيرا يوجهه نباح كلب الى خص رجل فقير ، فيجد عنده الراحة والطعام .

وهناك حكايات اخرى زودت شاستلان بموضوعات جلى فيها قدرته على تدبيح الأوصاف الرائعة « مثل المبارزة القانونية التي جرت بين مواطنين من فالنسيين » والتي اشرنا اليها آنفا . والشجار الليلي الذي تشب بمدينة لاهاي بين مبعوثي فريزلنده وبعض النبلاء البرجنديين الذين ازعجهم في قومهم اذ لعبوا لعبة « الاستغماية » في القرعة التي فوقهم وهم في قبائبيهم ، والشغب الذي اندلع في غنت في ١٤٦٧ ، عند دخول الدوق الجديد شارل اليها ، وهو الذي تصادف حدوثه اثناء انعقاد مسوق هاوتم « حيث جرت عادة الناس بنقل تابوت القديس لبيغان اليها في موكب حافل . ونحن نعجب في كل هذه الصفحات بما للكاتب من قوة الملاحظة . اذ يتم عدد من التفاصيل التلقائية عن قوة ادراكه البصرى . وبشاهد الدوق الذي يواجه المصاة امامه « عددا غفيرا من الوجوه علته خوذات صدئة » تشكل اطارا للحى الفلاحين الأرقاء الذين كسروا غضبا « وهم بعضون شفاعهم . » وقد لبس الجلف الذى يشق طريقه الى النافذة « المجاورة للدوق ، قفازا من الحديد المسود في يده يثق به على قاعدة النافذة آمرا بالسكوت .

ولا مشاحة ان موهبة العثور على الكلمة الصائبة والبسيطة لوصف الأشياء المرئية بها وصفا مضبوطا ، هى في قراراتها نفس القدرة البصرية

التي تمكن فان آيك من اعطاء صور الأشخاص لديه ، تعبيرها المتقن الكامل على أن هذه الواقعية لا تظل في رتبة أسر الأشكال المتواضع عليها الا في مجال الأدب وحده ، حيث تخفئ تحت أكداًس من البيان القاحل .

وفي هذه الناحية سبق فن التصوير الأدب أشواطاً بعيدة . وقد أصبح بالفعل متمكناً من الأصول الفنية (التكنيك) لتصوير تأثيرات الضوء . وأصبح خبيراً ملماً بها . وكان الشغل الشاغل لمصوري المنمنمات (Miniatures) بوجه خاص مشكلة تركيز أثر الضوء في لحظة ما . وكان أول من استطاع في فن التصوير أن ينجز بنجاح تأثير ضوء في الظلام هو جيرتجن فان سنت بان من هارلم ، في صورة ميلاد المسيح « Nativity » ، ولكن حدث قبل هذا بزمن مديد أن مزخرفي الكتب بالصور حاولوا رسم نور المشاعل المنعكس على اللدروع في مشهد « اعتقال المسيح » . فالأستاذ الرسام الذي حلّى بالصور كتاب « روح قلب الحب » الذي ألفه الملك رينيه ، سبق له أن نجح فعلاً في تصوير « شروق الشمس » . وصنوف الشفق الحفية الأسرار وهو الأستاذ الذي رسم « ساعات دايي Heures d'Ailly » وهي شمس تخترق السحب بعد عاصفة رعدية . فاما الوسائل الأدبية لتصوير آثار الضوء فكانت لا تزال بدائية محضة . ولكن لعله ينبغي لنا أن نطلب في اتجاه آخر المعادل الأدبي لتلك الملكة القادرة على تثبيت وتدوين انطباعة لحظة . ولعل ذلك يكمن فيما درج عليه القوم في ادب القرنين الرابع عشر والخامس عشر من استخدام الأسلوب المسمى « بالحديث المباشر » - (Oratio recta) وهو (نقل أقوال المتكلم بالنص) . فلم يحدث في أية حقبة أخرى أن اقبل الناس بمثل هذا الشغف على توخي تأثير الحديث المباشر في السامعين . فالحوادث اللانهاية التي يستخدمها فرواسار « حتى لكي يجعل أحد المواقف السياسية واضحة » كثيراً ما كانت جوفاء تماماً « كلا ، بل حتى مملة . ومع هذا فكثيراً ما يحدث أن يتم أحداث تأثير شيء مباشر ولحظي بطريقة بالغتها الحيوية جداً ، ولنتقبس لذلك مثلاً الحوار التالي الذي ينبغي أن نعتبره قد تبودل صياحاً :

« وعندئذ سمع نبا الاستبلاء على مدبنتهم . » فيسال قائلاً : « على يد من من الناس ؟ » فأجاب من كان يجاورهم : « (انهم من البريتون) سكان بريتاني) ! » فيقول : « ها ، ان البريتون قوم أشرار » فهم سينهبون ويحرقون ثم ينصرفون . » وقال الفارس : « وبأية صبيحة حرب يصيحبون ؟ » فيجيب : « من المؤكد ، سيدي ، أنهم يصيحبون صبيحة : لا تريبي ا » .
« La Trimouille »

ولكي يبعث فرواسار الحيوية في الحوار « يبدى شغفا زائدا في حيلة صرف بها ، هي جعل أحد المتحاورين يكرر مندهشاً آخر كلمات محاوره . « مولاي ، لقد مات جاستون » - ويقول الكونت : مات ؟ فعلا ، مات حقاً بامولاي » .

وفي موطن آخر « هكذا طلب في شئون الحب والنسب المشورة فأجابه رئيس الأساقفة : « المشورة ! من المؤكد يا ابن العم الصالح ، أن أوان ذلك قد مات . انك تريد افعال الاسطبل بعد ضياع الجواد » .

وعند الشعر أيضا الى الاكثار من استخدام حيلة الجمل القصيرة المتبادلة :

ايها الموت ! ، اننى اشكو - ممن ؟ - منك .

- وماذا فعلت لك ؟ - لقد اخذت حبيبتي .

هو ذلك - قل لي ! لماذا ؟

- لقد سرني ذلك - انك اخطأت .

وهنا أصبحت الوسيلة هي الهدف . وازداد التغالى في إبراز البراعة في هذه المحاورات المرتجة المتقطعة في قصيدة البالاد التي وضعها جان ميشينوه ، التي تكيل فيها فرنسا التهم الى ملكها لويس الحادى عشر . ففي كل سطر من الثلاثين سطرا تتناوب الأسئلة والأجوبة ، ويحدث ذلك أكثر من مرة أحيانا . ومع ذلك فان هذا الشكل العجيب لا يدمر اثر الهجائية Satire السياسية واليكم المقطوعة الأولى :

مولاي ! ... - ماذا تريد من ؟ - استمع ... الام استمع ؟ - لقضيتى .

افصحى - أنا ... من ؟ - فرنسا المخربة .

على يد من ؟ - على يدك ... - كيف ؟ في جميع الطبقات .

انت تكذبين . أنا لا اكذب . من قال ذلك ؟ الامى .

م تتألين ؟ الشقاء ! أى شقاء ؟ أقصى الشقاء .

لاصلق كلمة واحدة مما تقولين . واضح . لاتقولى بعد ذلك شيئا عن هذا .

والشفاه لا بد لي . لاجدوى .

يا للعار ! فيم أسأت ؟ لقد اذنبت في حق السلام . وكيف ؟

باحترابك مع من ؟ مع اصدقائك واقربائك .

تكلمى بلفة أحسن وقعا . لا استطيع ، في الحقيقة .

وقد يكتسب الوصف المتزن والدقيق للظروف الخارجية ، عند فرواسار في بعض الأحيان قوة فاجعة ، وذلك لمجرد ان ذلك الوصف يميل كل تأمل سيكولوجي . كما حدث مثلا في قصة وفاة جاستون فيبوس الصغير . الذى قتله أبوه في نوبة غضب . لقد كانت روح فرواسار لوحة فوتوغرافية .

فاننا قد نميز دون السطح المتسق لاسلوبه الخاص ، صفات مختلف انواع قصاص الحكايات الذين كانوا يبعثون اليه بالمدد الذي لا يحصى من اخباره مثال ذلك انه نقل بصورة رائعة معجبة كل ما ابلغه رفيقه الرحالة وهو الفارس اسبينج دوليون .

وموجز القول « ان ادب تلك الفترة » كلما عمل بواسطة الملاحظة المباشرة « بغير عوائق تقليدية ، كان يقترب من التصوير وان لم يضارعه مع ذلك . ومن ثم وجب علينا الا نبحث في الأوصاف الأدبية للطبيعة عن معادل لتصوير المناظر الطبيعية أو الداخلية (مناظر داخل البيوت) . فقد انتج تصوير القرن الخامس عشر روائع من « المنظور » لأن الأساتذة كانوا في مجاله يستطيعون ان يتطلقوا ، وذلك لأن المناظر الطبيعية (Landscapes) كانت شيئا ثانويا ولا تقس تحت طائلة القيود القاسية التي تفرض على الموضوع الرئيسى . ولو انك أنمت النظر في التباين بين المنظر الرئيسى والخلفية في صورة « عبادة المجوس » وفي « ساعات شانتلى الفنية جدا » .. لوجدت الأشكال المرسومة في مقدمة الصورة متنمعة ومعجبة « ورايت المنظر شديد الزحام ، بينما منظر « بروج » على البعد تخيم عليه حالة هدوء وانسجام مطلق .

أما في مجال الأدب فان الاحساس بالطبيعة ، لم يكن حرا مطلق السراح ، ولا كانت طريقة التعبير عنه طليقة هي الأخرى . اذ اتخذ حب الطبيعة شكل « الرعوى » فكانت تتحكم فيه من ثم « المتواضعات العاطفية والجمالية . وتنسجس القصائد التي تتغنى بجمال الزهور وتغريد الطيور عن الهام مختلف تماما عن ذلك الذي تمخض عن المناظر الطبيعية المرسومة . فالأدب في وصف الطبيعة يمشى على مستوى آخر مخالف لما يمشى عليه فن التصوير .

ومع هذا فان « الرعوى » هو وحده الذى نستطيع ان نتبع فيه تطور الوجدان الأدبى نحو الطبيعة . فال جانب قصيد آلان شارتيه ، الذى اقتبسناه آنفا « يمكننا ان نضع قصائد الراعى الملوكى رينيه وهو يتغنى - متنكرا - بحبه لجبن ده لافال فى القصيدة الرعوية المعنونة « رجنولت وجيهانيتون Regnault et Jehanneton » . فهنا نجد مرحا ساذجا وحيوية حلوة ، بل لقد حاول الملك « دون ان يجانبه النجاح » ان يصور تأثير أرشاء الليل سدوله ، بيد ان هذا بعيد عن ان يكون فنا عظيما : شان فن التقاريم الواردة فى كتب الصلوات اليومية .

وتمكنا صور الشهور الواردة فى تقويم « ساعات شانتلى الفنية جدا ، من موازنة التعبير عن نفس هذا « الوتيف » فى مجالى الفن والأدب موازنة ترجح فيها كفة الفن بقوة . ولا شك ان القارئ يتذكر القلاع الجيدة التى

تزين خلفية منمنمات الاخوة لمبورج ، وفيها يبدو سبتمبر والأعشاب فيه مشمرة وقلعة سومر Saumur تنهض كالخيال وراءها ، والمنارات السامقة التي تملو الأبراج بما نصب عليها من دوارات عالية للريح ، والأبراج الدقيقة الباسقة والمداخن الرشيقة ، وكلها تنطلق في السماء كازهار بيضاء فارعة على صفحة زرقة السماء الصيقة ، أو شهر ديسمبر والأبراج الداكنة في فنان ترسم كمارد مخيف خلف الغابات المتجردة من اوراقها . فاني لشاعر مثل يوستاش ديشان الوسائل أو الطرائق التي يطاول بها مناظر من هذا القبل ، عندما انتج ضربا من النظر الأدنى لها ، في مجموعة من القصائد يطرى فيها سبعة حصون بشمال فرنسا ، فانه لم يوفق بأية حال في وصفه للأشكال المعمارية الذي حاول به اختبار قدرته على الوصف في الأبيات التي خص بها قلعة بيفر . وهكذا قصر جهوده على تعداد ألوان البهجة التي احتوتها تلك الحصون . ومن ثم تجده اذ يتحدث عن قصر * بوتيه : أو الجمال Beauté يقول :

وابنه البكر ، ولي عهد فينواه
اطلق على هذه البقعة اسم « الجمال »
ويحق ما فعل ، فانها ممتعة جدا !
فالمرء يسمع البلبل مفردا هناك
ويحيط بها نهر المارن ، والغابات الباسقة الجميلة
في الروضة المونقة ، يمكن رؤيتها تبتس مع الريح .
والروج قريبة وحدائق النزهة
ومتسعات النجيل الأنيقة ، والينابيع الجميلة الصافية ،
وكذلك كرمات العنب والأرض الزراعية النظرة
والطواحين الدوارة ، والسهول الممتعة للأنظار .

فما أكبر الفرق بين أثر هذه الأبيات ومثيله وقع المنمنمة في الأنفس . ومع هذا فالطريقة فيهما واحدة : هي تعداد لما تشهده العين من مرئيات (أو قل في حالة الشاعر ، ماتسمعه الأذن من مسموعات .) ولكن منظر الفنان يطوق حيزا محددا وله نهاية ، ليس عليه فقط أن يجمع فيه عددا من الأشياء ، بل ان يوفق بينها انسجاما ويخلطها في كل واحد متكامل . ففي منمنمة فبراير جمع بول لمبورج كل خصائص الشتاء المميزة : من فلاحين يستدفنون أمام المدفاة ، والثياب المفسولة وهي تجف ، والغربان على الثلج ، وحظيرة الفقم وخلايا النحل ، والبرميل والمربة ، والمنظر الطبيعي الشتوي

* قصر بوتيه أو الجمال : دار ملكية قديمة بين نوجنت وفالسن ومنها شارل السابع إلى السيدة اجنس سول (المترجم) .

في الحلفية مع القرية الهادئة والبيت المنفرد على التل . لقد أدخلت كل هذه الكتلة الضخمة من التفاصيل في الانسجام الوديع الفاسر للمنظر الطبيعي . كما ان وحدة الصورة بالفة الكمال ، فأما الشاعر فهو من الناحية الأخرى ، يسمح لنظرته ان تتحول بإرادته ولكنه لا يركزها أبدا . وليس هناك إطار يجبره ان يمنح عمله وحدة تربطة .

ومن اليسير على التعبير التصويرى ان يتفوق على التعبير الأدبى في عصر ، كالقرن الخامس عشر ، خيم عليه الإلهام البصرى بقوة . فان فن التصوير ، وان لم يمثل الا الأشكال المرئية للأشكال ، انما يمر عن حاسة جوانية عميقة . وهو أمر يعجز عنه الأدب تماما ما قصر جهده على مجرد وصف الظواهر الخارجية .

وغالبا ما يضى علينا شعر القرن الخامس عشر الانطباع بخلوه تقريبا من كل فكرة جديدة . فان المجز عن ابتكار كل تخيل جديد هو عام وشائع . وقلما تجاوز المؤلفون مرحلة تنقيح مادة الموضوعات القديمة او تزويقها أو اصفاء الطابع العصرى عليها . ويمع الجو كله ما يمكن تسميته بالركود الفكرى ، حتى لكانا العقل ، وقد انهكت قواه بعد تشييد الصرح الروحى للعصور الوسطى ، قد غاص في دركات البلادة والجمود . ومن عجب ان الشعراء أنفسهم على بينة من هذا الاحساس بالارهاق . فان ديشان يتفجع على النحو التالى :

والسقاء ! يقولون منى ، اننى لم اعد اصنع شيئا ،
انا الذى كنت فيما سلف اصنع كثيرا من الاشياء الجديدة ،
وما يرجع ذلك الا الى انه ليس عندى موضوع
اصنع منه اشياء صالحة او ممتازة .

ويعاد في القرن الخامس عشر سبك قصص الرومانس الفروسى ، من صورته الشعرية الى نشر بالغ الاسهاب . وما هذا من نشر المنظوم والفاء الوزن والثقافية الا علامة اخرى على الركود العام الذى ريم على الخيال . غير انه يؤذن في الحين نفسه بانساع هام ألم بالتصور العام للأدب . ففي مراحل الأدب البدائية أكثر ، يشكل الشعر طريقة التعبير الأولى . ذلك انه حدث حتى القرن الثالث عشر ، ان كانت مادة ، حتى التاريخ الطبعم والطب ، تعالج بالشعر ، لان الطريقة الاساسية لتمثل أى عمل مكتوب كانت لاتزال الاستماع اليه وهو يتلى . وحفظه من ظهر قلب . بل لقد يبدو انه حتى « أناشيد البطولة Chansons de geste » كانت تفنى بلحن ثابت متسق . والحق انه حتى البوح الفردى والتعبيرى ، على ما نفهمه اليوم ، كان شيئا مجهولا في العصور الوسطى . واذن يكون معنى ازدياد الميل الى النشر ان القراءة اخذت محل محل الالتقاء والتسميع . وهناك عادة « أخرى ترجع

الى نفس الحقبة ، وتشهد بهذا الانتقال . واعنى بذلك تقسيم أى عمل الى فصول صغيرة لها ملخصات ، بينما الذى كان يحدث قبل ذلك أن أى تقسيم لم يكن يعد ضروريا . وأسس الأدب الثرى فى القرن الخامس عشر . هو ، الى حد ما الشكل الأكثر فنية وامتيازا .

على أن تفوق النثر شيء محض شكلى ، اذ تموز جدة الفكر الشمر تماما . ويعتبر فرواسار نموذجا لهذه الضحالة الفكرية وسهولة التعبير المفرطة . فبساطة أفكاره تبعث على الدهشة . فهو لا يعرف الا ثلاث او أربع موضوعات او عواطف ، الوفاء والشرف والجشع والشجاعة ، وكلها ترد فى أبسط صورها . وهو لا يستخدم أى شكل من الأشكال المجازية او الميثولوجية ، ولا يمس اللاهوت من قريب ولا بعيد . بل انه حتى التأملات الخلقية تكاد تنعدم عنده تماما . فهو لا يبرح يواصل السرد ، على نحو صحيح سليم ، دون بذل أى جهد ، ومع ذلك يظل أجوف لأنه لا يملك الا الدقة الميكانيكية التى تتسم بها آلة السينما . وتأملاته الخلقية ، ان تصادف ان وردت ، تجيء عادية جدا حتى لتبث البلبلة فى الرؤوس . وهناك تصورات Conceptions بعينها تكون - عنده - مصحوبة دوماً بإحكام ثابتة لا تتغير . فهو لا يستطيع التحدث عن الجرمان بغير أن يتذكر جشعهم وجهم للمال ومعاملتهم الهمجية للأسرى . بل انه حتى الاقتباسات المنقولة عن فرواسار التى تقدم البنا عادة على أنها لاذعة ، يتجلى للقارئ عندما يظالمها داخل سياقها أنها محرومة من تلك الحمة الحادة التى تنسب اليها . فنحن عندما نقرأ تقديره للدوق الأول لبرجنديا من بيت فالواه ، حيث يقول عنه انه حكيم رزين واسع الخيال بعيد النظر فى الاعمال ، يخيل إلينا اننا وقمنا على تحليل للخلق الشخصى يمتاز بالنفاذ والايجاز . ولكن كل ما فى الامر أن فرواسار يصف بهذه النعوت كل انسان تقريبا .

ويزداد ما طبع عليه فكر فرواسار من فقر وجذب وضوحا بموازنته بفكر شاستلان مثلا ، حين نتبين أسلوبه ، فاذا هو خال من كل المزاجات البيانية وينبغى أن يدرك القارئ ان الاهتمام بعلم البيان هو الذى يؤذن فى أدب القرن الخامس عشر بقدم الروح الجديدة . وقد كان مما يموض غراء ذلك العصر عن نقص الجدة فى المادة ، استمتاعهم الجمالى بأسلوب مزخرف . فكل شيء كان يبدو لهم قشيبا ما اتشح بعبارات رنانة بعيدة المطلب . ومن الخطأ الظن بأن الأدب ، هو وحده الذى كان يصقل هذه الزخرفة الاسلوبية ويستغلها وان الفن كان معفى منها . اذ يظهر الفن أيضا نفس هذا الاقتناص للقشابة وهذا الطلب للتنوع الثرى فى التعبير فان صور الاخوين فان آيك تحوى أجزاءا يمكن أن يطلق عليها اسم « الشيبية بالبيانية » : فهناك مثلا صورة القديس جورج وهو يقم الكامن فان به بايل الى العلواء بمدينة بروج . فالخوذة الفاخرة والدرع المذهب اللذان تتجلى

فيهما كلاسيكية (Classicism) ساذجة ، والحركة الدرامية التي يقوم بها القديس ، كل ذلك وثيق المشابهة بالتفاح الطنان لدى شاستلان . وتكرر هذه النزعة نفسها في صورة كبير الملائكة ميكال (: ميخائيل) في « ثلاثية » (Triptych) درسدن الصغيرة ، وفي مجموعة الملائكة التي ترتل وتمرح في « خلفية هيكل الحمل » ، وهو موجود أيضا في عمل الأخوة لمبرج : وذلك مثلا في الفخامة العجيبة التي أضفوها على صورة « سجود المجوس الثلاثة »

ومالم يتصف الشكل المزخرف ببالغ الفتنة وعظيم القشابة « حتى ليكفى هو وحده لبث الحياة في قطعة شعرية ، فإن شعر القرن الخامس عشر يصبح في أسعد حالاته حين لا يتطلع الى التعبير عن فكرة ذات وزن ولا هادفا الى رشاقة الاسلوب . فاذا هو قنع بمجرد استدعاء صورة او منظر بسيط امام الاعين ، او التعبير عن عاطفة بسيطة ، لم يكن مجردا من القوة ومن هنا تراه اكثر نجاحا في المقطعات الصغيرة منه في المنشئات المطولة والموضوعات الجدية . وتتوقف الرشاقة كلها في قصائد المدورات الرونداللو (Roundel) والبالاد (Ballad) وهي المنشأة على موضوع مفرد عفيف ، - على النغمة (Tone) والابتناع (الريتم) والرؤية . والواقع انه كلما اقتربت الاغنية الفنية لذلك الزمان من الاغنية الشعبية زادت سحرا .

وتعد نهاية القرن الخامس عشر نقطة تحول في العلاقة بين الموسيقى والشعر الغنائي (Lyrical) وكانت اغنية الفترة السابقة مرتبطة ارتباط وثيقا بالانشاد الموسيقى (Musical Recitation) . اذ ان الطراز الشائيم للشاعر الغنائي في العصور الوسطى كان على الدوام الشاعر الملحن . واعتاد جيوم ده ماشوه تلحين قصائده ويعود اليه الفضل ايضا في تثبيت الاشكال الغنائية المعتادة في زمانه : مثل الروندلات والبالادات الخ . وهو الذي اخترع النوع المسمى بالمناظرة (Débat) اى الأخذ والرد بين جماعات مختلفة على نقطة نقاش فيها نظر . فروندلاته وبالاداته مرحلة عفاة جدا ، بسيطة الشكل والفكر « وحظها من التنوع ضئيل » وكل هذه مزايا ، فالقصيدة التي تغنى ينبغي الا تكون قوية الروح التعبيرية . واليكم مثلا لذلك :

عندما افارقك اترك لك قلبي
وانصرف عنك باكيا منتحبا .
لكى اخدمك بغير ادنى تكوم .
ولعمري لن احس حقا باى سلام ،
حتى اعود اليك ، بعد ما قاسيته من عذاب .

على انا لانجد بعد ذلك في شخصي يوستاش ديشان الملحن والشاعر
متحددين . ومن ثم نجد ان « بالاداة » اكثر حيوية واشراقا وازهى تلوينا
بكثير من قصائد بالاد ما شوه ، فهي من ثم غالبا ما تكون اكثر تشويقا
وان كانت مع ذلك ذات اسلوب شعري أدنى .

ولكن احتفظت الروندللو ، بسبب نوع تركيبها ذاته ، بالطابع المرح
المناسب للأغنية السلي يتيج تلحينها ، حتى بعد ان كف الشعراء عن ان
يكونوا ملحنين :

اتحبيننى حقا ؟

بروحك خبرينى .

وان انا احببتك

اكتر من كل شئ ،

هل تحبيننى حقا ؟

وقد أودع الله ذخرا كبيرا من الطيبة

فيك ، حتى لكانها البلمس الشافى .

ولدا فاني أعلن اننى ملك بديك .

واكن الى اى مدى ستحبيننى ؟

ان هذه الابيات من وضع جان مشينوه . وقد فرضت مواهب
كريستين ده بيزان البسيطة والصالفة نفسها على نحو مشر للاعجاب على
هذه المؤثرات السريعة والتقلب والدبول . فكانت تقول الشعر بتلك السهولة
التي طبعت عليها الحقبة ، بغير تنوع كثير في الشكل او الفكر ، وفي صوت
خفيض ومع لسة طفيفة من الشجن . وتذكرنا اشمارها بتلك اللوحات
العاجية الواسعة الانتشار في القرن الرابع عشر ، والتي تمثل دائما نفس
الموتيفات : مثل منظر الصيد ، والاستطرادات العارضة في « قصة
الوردة » او « ترسترام وايزولت » ، الا انها تحتفظ على الدوام بقدر
ما من النضارة ، ومن الرشاقة المبراة من كل عيب . وان كانت تقليدية ،
وعندما تسير الحلاوة الارستقراطية عند كريستين جنبها الى جنب مع بساطة
الأغنية الشعبية ، تتلقى آذاننا نبرة صفاؤها أروع ما يكون .

وها نحن ننقل الان الحوار الذى دار بين حبيبين يلتقيان بعد فراق :
الف أهلا ومرحبا ،

يا حبيبى والآن ضمنى بن ذراعيك وقبلنى

وكيف أنت

منذ رحيلك ؟

في صحة وراحة نفس
 كنت تعيش على الدوام ؟
 هنا ، تعال الى جانبي ،
 اجلس واخبرني
 كيف كنت ؟ ابخير ام لا ؟
 اذ اني اريد ان اعرف - كل شيء من ذلك .
 سيدتي ، التي ارتبط بها
 اكثر من ارتباطي بأية سيدة اخرى
 املئ ، ولعل ذلك لا يكدر احدا ، ان الحنين قد غلبني واستبد بي
 حتى انه لم يمر بي مثل تلك المشقة
 ولا وجدت متعة في شيء وانا
 بعيد عنك . فالحب الذي يروض القلوب ،
 قال لي : دم مخلصا لي ،
 اذ اني اريد ان اعرف كل شيء عن ذلك .
 - والآن فانت تحافظ على عهدك لي ،
 واني لشاكرة لك ذلك والقديس نيكيتس ،
 وكما عدت لي سليما معافي
 فاننا سنحظى بالكثير من الافراح ، والان اهدا بالا .
 واخبرني ان كنت تعلم ما مدى
 زيادة الحزن الذي قاسيت ،
 على ما كابذه قلبي .
 اذ اني اريد ان اعرف كل شيء عن ذلك .
 - حزن اشد من حزنك ، فيما اظن ؟
 كابذته ، ولكن خبريني بغير خطأ في التقدير .
 كم قبلة ساحصل عليها في مقابله ؟
 اذ اني اريد ان اعرف كل شيء عن ذلك .
 وها هي ذى فتاة تظهر اللوعة لغياب حبيبها :
 مضي على اليوم شهر .
 منذ فارقتني حبيبتي .
 وقلبي في كدر وصمت مقيم .

مضى على اليوم شهر ،
قال : « وداعا » انى راحل »
ومنذ ذلك لم يحادثنى
مضى على اليوم شهر .
واليكم بعض كلمات السلوى والعزاء التى وجهت الى محب عاشق :
صديقى ! ... كف عن النحيب ! ...
فقد مست الشفقة شفاف قلبى
حتى ان قلبى ليسلم نفسه
الى صداقتك العذبة .
فغير من اتجاء جوك
وبحق الله ، ضح منك حزنك .
واذنى فيك وجها بانسما بشوشا
فانى سأرغب فى أى شئ ترغبه .
ان الذى يضفى على هذه الاشعار فتنتها النسوية المقيمة هو ما امتلأت به
من حنان تلقائى .

ومن بساطة تجردت من كل فخامة وادعاء ، لقد قنعت كريستين باتباع
ما يمليه عليها قلبها من الهام . على ان ذلك يعد السبب فى ان شعرها ،
كثيرا ما يعيبه ذلك النقص الذى يتسم به شعر وموسيقى كل حقبة ضعيفة
الالهام ، وهو انهاكه كل قواء فى الأبيات الافتتاحية الأولى . فكم من قصيدة
نجدتها حاوية فكرة تشبیه اخاذة ، وتبدأ كتفريدة قمرى ، ثم لا تلبث حتى تضيق
وتفقد نفسها فى عبارات بيانية هزيلة بعد المقطوعة الاولى مباشرة ! ذلك
أن الشاعرة (او الملحن فى الموسيقى) ما أن يدون فكرته ، حتى يبلغ نهاية
الهامه . فنحن على الدوام نصاب بخيبة الامل على هذا النحو حين نطالع
شعراء القرن الخامس عشر .

واليكم مثالا فنقله من « بالادات » كريستين ده بيزان :

عندما يمود كل انسان من الجيش
لماذا تبقى متخلفا ؟

ومع ذلك فانت تعلم انى عاهدتك
على الحفاظ على حبي الصادق الوفى .

وقد يتوقع المرء المنور على موضوع العاشق الميت الذى يمود الى
الظهور . ولكننا فى الحقيقة قد خدمنا : فبعد مقطوعتين أخريين لا وزن لهما

تنتهى القصيدة . فأى قشابة تحتويها السطور الاولى من قصيدة فرواسار
« مناظرة بين الحصان والكلب السلوقى » .

عاد فرواسار من اسكتلندة (ايقويسيا)

على حصان اشهب ،

وكان يقود فى رسن طويل كلبا سلوقيا ابيض .

وقال الكلب السلوقى : والاسفاه ! انى متمب ،

فمنى نستريح يا اشهب ؟

لقد حان وقت تناولنا طعامنا .

واذا بالفتنة تضيق بمد هذا ، وموجز القول ، حرم المؤلف من اى الهام
عدا لحظة واحدة من رؤيا الحيوانين يتجادلان .

فالموضوعات تكون بين حين واخر ذات عظمة وقوى موجية لانجارى ، ولكن
تطويرها ومعالجتها تظل ضعيفة الى اقصى حد ، وكانت تيمة (فكرة) بيزير
ميشوه فى قصيدته : « الرقص للعميان Danse aux Aveugles بارعة ممتازة ،
وهى الرقصة الابدية للجنس البشرى حول عروش الآلهة الثلاثة العمياء :
« الحب والحظ والموت » . فلم يوفق الا الى صوغها فى شعر بالغ التوسط
وهناك قصيدة مجهولة المؤلف عنوانها : « صيحة عظام القديس انوسنت »
وتبدأ بجمل مستودعات عظام الموتى فى المقابر - (القرافات) الشهيرة
تتكلم :

نحن عظام الموتى المساكين ،

وقد كونا هنا اكواما مقدرة المقاس ،

محطمة مكسرة بلا قاعدة ولا مقياس .

فياله من استهلال لنواح عجيب ! ولكن ما يعقب ذلك ان هو الا
وسيلة عادية جدا ، لتذكير الناس بحتمية الموت Memento mori

لم تتحقق كل هذه الفكرات الا على هيئة مرئية . وربما امتد رؤية
من هذا النوع أحد الفنانين بالمادة اللازمة لتصور من أعظم التصورات
وتنفيد يعد فى القمة من البراعة ، على أنها رؤية غير كافية بالنسبة
لشاعر .

الموازنة بين التعبيرين اللفظي والتشكيلي

القسم الثاني

ينبغي ألا يفرب عن البال ، ان تفوق فن التصوير على الادب ، في ناحية التفضية التعبيرية ، ليس على كل حال ، مطلقا ، ولا كاملا . فان هناك مجالات لا يوجد فيها ذلك التفوق ، وسنقوم الان ببحث تلك المجالات .

فان مجال « الهزلي » (Comic) باكلمه اشد انفتاحا منه للفن التشكيلي . فمالم يخضع الفن للكاريكاتور ، فهو غير مستطيع التعبير عن الهزلي الا بدرجة تافهة . ففي مجال الفن ينزع الهزلي الى العودة الى جدبته ثانية . فنحن لا نضحك لو نظرنا الى تصاوير بروجيل . وان اعجبنا فيه بنفس قوة الخيال المضحك التي تجعلنا نضحك ونحن نقرا رابليه . ولن يتمكن التعبير التصويري من مضارعة الكلمة المكتوبة ، الا عندما يشكل « الهزلي » فيه مجرد شيء اضافي ضئيل . وفي امكاننا ملاحظة ذلك فيما يسمى « بتصوير مناظر الحياة اليومية Genre painting » الذي يمكن اعتباره اشد اشكال الهزلي ضعفا .

وينزع التهذيب غير المتناسب للتفاصيل الذي لاحظنا آنفا انه الطابع المميز لتصاوير تلك الحقبة ، الى التحول بصورة غير محسوسة الى متممة فص وقائع تأنه عجيبة . بينما الذي حدث في غرفة أرليني أن التفاصيل الدقيقة لا توقع ادنى ضرر بما للصورة من واقع مألوف جاد فانها أصبحت مجرد تحف عند فنان فليمال (Flémalle) فان « يوسف » في صنورة « هيكلميرود » مشغول بصنع مصايد الفيران . وجميع التفاصيل التي معه من نوع « مناظر الحياة اليومية Genre » ، ومع وجود شلدى بعيد

لا يكاد يدرك للطابع الهزلى فيها . ويقوم بين طريقتيه فى تصوير مصراع شبك مفتوح أو بوفيه أو مدخنة وطريقة فإن آيك كل الفرق القائم بين الرؤيا التصويرية الخالصة النقية وتصور مناظر الحياة اليومية .

وهنا تبرز الى الامام ميزة واضحة للادب على الاداء التصويرى . فما ان يقتضى الحال التعبير عن شيء يتجاوز الرؤية وحدها ، حتى يتقدم الادب ويسك بالزام . بفضل ملكته فى التعبير الصريح عن الحالات المزاجية . ولنعد الان الى تذكر بالاداءات ديشان التى تشيد بجمال القلاع والى قارناها بمنمنمات الاخوة لبرج المتقنة الكاملة ، ووجدناها ادنى منها مرتبة . وأشعار ديشان هذه تموزها القوة والفخامة ، فهو لم يوفق الى تصوير ما تراه العين فى هذه العماهات الفاخرة . ولكن يمكنك الآن أن تقارن بذلك قصيدة البالاد التى يصور فيها نفسه ، وهو يرقد على فراش المرض فى قلمته الصغيرة الحتمية المسماة قلعة فيزم « وقد أقضت مضجعه اصوات البوم » والزردوزر والغربان والمصافير « التى تعيش فى برجه » .

انه لحن عجيب

لا يحسه على انه تسلية كبيرة ،

الناس الذين مسهم المرض .

فاولا تعلمنا الغرائب

بالاكيد بمجرد أن ينبجج النهار

فهى تصبح عاليا بكل قواها

باصوات عميقة صارخة . لا يقاطمها شيء .

وحتى صوت يكون أحسن وقعا .

من اصوات مختلف الطيور .

وبعد ذلك تجيء الماشية الداهية الى الرعى ، البقر والمجول .

وهى تجار وتخور وذلك كله مؤذ

عندما يكون للمرء عقل خاو .

وأجراس الكنائس ترن

تقضى نهائيا على رشاد

المرضى من الناس .

ويجىء فى الليل البوم بنعيته المشنوم « الذى يشير أفكار الموت :

انه خان بارد وملاذ سىء

للمرضى من الناس .

وتنفقد هذه حيلة تعداد جمهرة ضخمة من التفاصيل ، ما فيها من

املال بمجرد ان يخلط بها اقل بارقة من الفكاهة . مثال ذلك ان فرواسار
يعمد وسط قصيدة مجازية Allegorical مطبوعة جدا ، هي : الابنيث
(البياثي) العاشق (L'Espinette amoureuse) . الى الهاء افكارنا بتعداد
نحو ستين لعبة ، اجتاد ان يلعبها فلانا صغيرا في فالتسينين . على انا
لا نشهر من اوصاف اعراف ابناء المدينة وعاداتهم او زينة النساء ، رغم
اطناها ، لانها تحوى عنصرا سخريا ، كان يعوز الاوصاف الشعرية التي
نظمت في جمال الربيع .

وليس بين « ضرب تصوير الحياة اليومية ، وبين ضرب السخرية
الاستهزائية « Burlesque » الا خطوة واحدة . ولكن هنا ايضا
يستطيع فن التصوير منافسة الادب في القدرة التعبيرية . فقبل عام ١٤٠٠
كان الفن بلغ فصلا شينا من التمكّن من عنصر الرؤية « الساخرة
المستهزئة » تلك التي بلغت مكتمل نموها في بيتر بروجل في القرن السادس
عشر فنحن نجدها في شخص « يوسف » في صورة « الهرب الى مصر » ،
التي صورها برويد دلام ، والمحفولة بمدينة ديجون ، كما نجدنا ايضا في
الجنود الثلاثة النائمين في صورة « المريمات الثلاث عند القبر » ، وهي التي
نسبت يوما ما الى هيوبرت فان آيك . ولم يكن احد من فناني تلك الحقبة
يجس بمتعة بانار المازحة الغريبة اكثر مما يحسها بول من لمبرج . فان
احد المشاهدين في صورة « تظهر العذراء » يلبس نوعا من قلنسوة ساحر
منحنية ، طولها متر ، وله اكمام متسعة اتساعا غير طبيعي . ويكشف
جرون العمودية عن ثلاثة اشخاص باقنمة بشعة الصورة تخرج السينتها .
ونحن نرى في الحاشية التي تحيط بصورة « زيارة العذراء » « لالصابات ،
جنديا في برج يقاتل قوقعة ، ورجلا يدفع امامه عربة عليها خنزير يتفخ في
موسيقى القرب (Bag pipes)

وينصف ادب الحقبة يشدوذ غريب في كل صفحة منه تقريبا . كما انه
يظهر ولما كبيرا بالضرب الساخر الهازيء (البرلسك) . ويستمدى ديشان
امام ابصارنا في بالاده عن الخفير الواقف على برج سلويز منظرا مرثيا كان
خليقا ان يقع في يد بروجل . فهو يرى جند الحملة المسيرة على انجلترا
تتجمع على الشاطئ ، فيبدون له كأنهم جيش من الفئران والجردان :

أماما ، أماما ، تماالوا هنا ،

اننى أشهد شيئا عجبا ، فيما يبدو لى .

— وماذا ترى هناك ايها الخفير ؟

— ارى عشرة آلاف فارس مجتمعين .

وجمهرة غفيرة من الجردان تتجمع

على شاطئ البحر .

وفي مناسبة أخرى أخذ ديشان ، وقد جلس الى مائدة ، يشارد الذهن مكتئبا ، يلاحظ على حين بفتة الطريقة التي كان رجال البلاط ياكلون بها : كان بعضهم يضيغ كالخنازير ، وكان بعضهم يقرض كالفئران ، او يستخدمون أسنانهم كأنها منشار ، وكان آخرون يتحرك لحاجهم اعلى واسفل او تتخذ وجوههم اشكالا بشمة تجعلهم يشابهون الشياطين .

وما يكاد الادب يشرع في رسم حياة الجماهير « حتى يبدى هذه الواقعية الممتلئة بالحياة والدعابة الفكاهية ، وهي واقعية لم تلبث حتى تطورت في فن التصوير بوفرة ولكن الى غير امد بعيد . وتذكرنا الصورة القلمية التي رسمها شاستلان للفلاح الذي استقبل في خصه الحقير دوق برجنديا ، حين ضل الطريق ، بطورز بروجل في التصوير . وينحرف « الرعوى » « Pastoral » عن فكرته المركزية وهي فكرة عاطفية ورومانتيكية ، لكي يجد في وصف الرعاة اذ ياكلون ويرقصون ويفازلون ، مادة (لطبمانية) (Naturalism) ساذجة فيها لدعة طفيفة من طابع السخرية الاستهزائية (البرلاسك) .

وحيثما كانت العين اداة كافية لنقل الاحساس « بالهزلي Comic » « مهما يكن مرحا هفهاقا » فان الفن يكون قادرا على التعبير عنه بنفس كفاية الادب او احسن منه . وباستثناء هذه الحال « لا يستطيع الفن التصويري على الاطلاق تقديم الهزلي . فيعجز الخط واللون ، حيثما كمن التأثير الهزلي في نكتة ذكية اويسود الادب سيادة لاينازعه فيها منازع في كل من « ضرب » الكوميديا الهابطة (Low-comedy) ، الفارس والقابليو « وكذا في المجال الاعلى الا وهو التهكم .

وكان المجال الذي تطور فيه « التهكم » بوجه خاص هو الشعر الغزلي ، فانه حين اضاف طعمه الحريف « عاد على الضرب الغزلي بالتهذيب ، كما انه نقاه من كل الشوائب في الحين نفسه بادخاله فيه عنصرا ذا طبيعة جادة . فاما خارج حدود الشعر الغرامي ، فان التهكم ظل ثقيلآ عاريا من الرشاقة « ومما تجدر ملاحظته ان كاتبيا فرنسيا من ابناء القرن الرابع عشر او الخامس عشر « اذ يتحدث بطريقة تهكمية ، كثيرا ما يحرص ، على ابلاغ قارئه الحقيقة الواقعة . وان ديشان ليشنى على عصره ، فكل شيء على مايرام ، ويسود السلام والعدل في كل مكان :

يسألني الناس كل يوم

من رأي في الزمان الحاضر ،

فاجيب : انه كله شرف ،

وولاء وصدق وإيمان ،
وسماحة نفس وبطولة ونظام ،
واحسان وتقدم
في الصالح العام « ولكنى أقسم بدينى ،
انى لا أقول ما اعتقد .

وثمة قصيدة « بالاد » أخرى لها نفس الشفمة تنتهى بهذا « القرار »
المردد : « خذ هذه النقاط جميعا بالمعنى المضاد تماما . وثلاثة تنتهى بهذه
الكلمات :

أيها الأمير ! اذا كان يحدث على الجملة في كل مكان
كما أعلم : انه تنتشر في الديار فضيلة ،
ولكن كم من رجل يقول حين يسمنى : « انه لكاذب » .

وجعل ظريف (ابن نكتة) من أبناء أواخر القرن الخامس عشر عنوان
« ابيجرام » (وهى حكمة معبرة أولاذعة عن فكرة ما بطريقة بارعة قد توحى
بالتناقض) ، على النحو التالي : « تحت صورة رديئة رسمت بالوان قبيحة
وبربشة أفه مصور في العالم ، بطريقة تهكمية على يد السيد جيهان
روبرت » .

على أن التهكم حين كان يعالج الحب « كان في الأغلب الأعم قد بلغ
بالفعل درجة عالية من التهذيب . فانه امتزج في هذا المقام بذلك اليأس
الراقي وتلك الرقة المضنية اللذين جددا الشعر الفزلى في القرن الخامس
عشر . فنحن لأول مرة نسمع الشاعر المهمل يعبر عن شجنه بابتسامة حول
حظه التمس ، وذلك مثل فيون حين اتخذ سيماء « المحب المهمل المرفوض » ،
أو مثل شارل دورليان وهو يتغنى بأغانيه الصغيرة الممتلئة بالصحة من
الأوهام . ومع ذلك فان الصورة المجازية « انى لأضحك داعم العين » ليست
من اختراع فيون . فمن قبله بزمن مديد كانت كلمة الكتاب المقدس : « أيضا
في الضحك يكتئب القلب » وعاقبة الفرح حزن (أمثال ١٤ : ١٣) ، نصا
يستطيع الخيال الشعري تطبيقه . مثال ذلك أن أوت ده جرانسون قال :

طريح الفراش مسهد وصائم الى جوار مائدة ،
ضاحك السن داعم العين ونائح بالك متغن بالآلحان .
وكذلك أيضا :

ودعت تلك الطفلة البارة الحسن ،
بعيون دامعة وفم ضاحك .
واستخدام آلان شاربويه ذلك الموضوع نفسه بطرق مختلفة :

ان فنى لا يستطيع ان يضحك
دون ان تكذبه عيناي :
لان القلب مينكر ذلك
بالدموع المنهرة من العيون .
وهو يقول من محب لا يجد السلو الى قلبه سبيلا :
لقد اكره نفسه ان يكون مرحا
واظهر فرحا مفتعلا ،
واجبر قلبه على الفناء
لا بسبب المسرة بل الخوف .
وذلك انه دائما ابدا كانت بقية من الشكوى
تنتسج وردة صوته ،
وترجع ادراجها الى غرضها
شان القمرى المفرد فى الغابة .

ومن ادنى الاشياء الى موضوع موتيف الضحك والبكاء ، موضوع ذلك
الشاعر الذى راح ينكر احزانه فى خاتمة قصيدته . كما فعل ذلك الآن
شارتيه مثلا :

كان القصد من هذا الكتيب الاملاء والوصف
وتمضية الوقت بغير مزاج سرقى
لكاتب بسيط اسمه الآن
وهو يتحدث هكذا عن الحب بالسمع .

وتظاهر اوت ده جرانسون بالحديث عن الحب المستتر عن طريق
« التخمين » فحسب . وعالج الملك رينيه هذا الموتيف بطريقة خيالية
مغربة فى خاتمة قصيدته « روح قلب الحب » (Cœur esprit d'amour)
وان خادمه « وفى يده شمعة ، ليحاول ان يكتشف هل فقد الملك قلبه فعلا ،
ولكنه لا يجد فى جنبه ثقباً :

ولذا امرنى ميتسيا
انه ينبغي لى ان ارقد وانام
وانه لا ينبغي لى مطلقا
ان اخشى الموت بهذا الشر .

واصبحت الاشكال التقليدية العتيقة للشعر الغزلى — يفقدها الوقار

الكامل الموفور الذى كانت به تتميز في الحقب السابقة - غرضا لسهام معنى جديد اخترقتها . وبات شارل دورليان « شأن جميع من سبقه من الشعراء » يستخدم التشخيص والمجازيات Allegories على أنه « بفضل شيء لطيف من التركيز . يضفي نكهة من المزاج لا تكاد تدرك . فيسبغ ذلك عليهما نغمة مؤثرة تفتقر اليها الأخيلة البلاغية الرشنيقة في « قصة الوردة » . وهو يرى قلبه صنوا مكررا من ذاته :

انى انا المخلوق الذى يتشح قلبه بالسواد .
ويحدث بين الفينة والفينة وهو مستغرق في تشخيصاته المرسفة «
أن يقلب عليه المنصر الفكاهي :

ذات يوم كنت اتحدث مع قلبى

الذى كان يناجيني سرا «

وفي أثناء الحديث سأله

ألم يدخر

أية خيرات وهو يخدم « الحب » ؟

فقال أنه « راضيا مختارا ،

سينبئني نأ ذلك بالصدق ،

بمجرد مراجعة أوراقه .

حتى اذا ابلغنى ذلك ولى منصرفا

وافترق عني .

وبعد ذلك رأيت يدخل

في مكتب كان له :

وهناك تحول هنا وهناك

باحثا عن العديد من الدفاتر القديمة

وذلك أنه أراد أن يكشف لى عن الحقيقة ،

بمجرد مراجعة أوراقه .

ولكن ليس دائما « مع ذلك » فالمنصر الهزلى ليس مسيطرا في الأبيات
التالية :

لا تدقا باب عقلى بعد هذا أبدا «

التشخيص (Personification) إعطاء الصفات البشرية على شيء ما أو على مفهوم تجريدى . (المخرج)

أيها القلق والهـم ، لا تتعبا نفسيكما إلى هذا الحد الكبير .
وذلك لأنه نائم ولا يريد أن يستيقظ
أذ أنه قضى الليل كله حليف هم .
وسيتعرض للخطر أن لم يمرض جيدا .
كفنا ! كفا عن الدق ودعاء ينام ،
ولا تدقا باب عـقلى بعد هذا أبدا ،
أيها القلق والهـم ، لا تتعبا نفسيكما إلى هذا الحد الكبير .

وقى رأى روح تلك الحقبة ، أن شيئا لم يصعد الطعم الحريف للـحب
الحزين الحساس مثل إضافة أحد عناصر التجديف : فإن المحاكاة الدينية
الساخرة تمكنت من خلق شيء أفضل من بداءات « مئة جديد جديدة » :
(Cent Nouvelles Nouvelles) فهي الأصل في الشكل الذي اتبع في قصائد
الـحب التي أنتجها ذلك العصر : « الحب الذي أصبح موجه القلب بمراعات
طقوس الحب » (L'amant rendu cordelier à l'observance d'amour)

وحدث فعلا أن النادي الأدبي لشارل دورليان تصور وجود هيئة
أدبية اخوانية ، أطلق أعضاؤها على أنفسهم ، تشبها بجمعية الفرنسيين
بعد اصلاحها ، اسم محبى « مراعاة الاصول » وتناول مؤلف « الحب الذي
أصبح موجه القلب » هذا الموتيف بالمعالجة والتطوير . فمن هو ذلك
المؤلف ؟ هل هو حقا مارسيال ده فرنى ؟ أن من المسير تصديق ذلك ،
فلشد ما تعلم هذه القصيدة على مستوى عمله .

يصل الحب المسكين المستيقظ من غفلته واوهامه إلى قرار بهجران
هذا العالم إلى الدير العجيب ، الذى لا يتلقى سوى « شهداء الغرام » .
وهو يقص على رئيس الدير حديث القصة المؤثرة لغرامه المحترق ، فينصحه
الرئيس بنسيانته . ونكاد نشهد هنا بالفعل ، في زى وسيطى « الضرب
الفنى » لوانو Watteau « ولا ينقصنا الا نور القمر ليذكرنا »
بييرو (Pierrot) ويسأل رئيس الدير : « ألم تعتد أن توجه
إليك نظرة حلوة أو تقول : « حفظك الله » وهى تمر بك ! - فيجيبه الحب
الواقى : « لم أصل إلى هذا الحد فى نعمائنا على » ولكنى كنت عندما يحى
الليل أقف قريبا من باب منزلها وأرفع عيني إلى الطنف » .

وبعدئذ عندما كنت أسمع نافذة

البيت تقمع ،

عندئذ خيل إلى أن دعوائى

قد بلغت أذنيها .

ويسأله الرئيس : « اكنت متأكدا تماما انها لاحظت وجودك ؟ »
انا مستمعين بحول الله ، لقد بلغ من جدلي «
ان لم اكد اكون ذا وعى ،
وذلك انه خيل الى ، رغم انه لم يخبرني احد ،
ان الريح حركت نافذتها فصار في امكانها ان تميزني جيدا ،
وربما قالت بصوت خافت : « ليلة سعيدة ، اذن » ،
ويعلم الله اننى شعرت شمور امير
الليل كله بعد هذا .

وعند ذلك انا انام على مهاد المجد :
لقد احسست بانتعاش بالغ
بحيث انى بغير ان اتقلب او اتحرك
استمتعت بنوم ذهبي .
لم استيقظ منه طول الليل .
ثم قبل ارتداء ملابسى ،
ورغبة فى الشاء على الحب ،
قبلت وسادتى ثلاثا ،
وانا اضحك صامتا فى وجه الملائكة .

وعندما يضم رسميا الى الهيئة « يقضى على السيدة التى احتقرته ،
ويسقط من ثوبها قلب صغير من ذهب مرصع بميناء الدموع » كان اهداه
اليها قبلا :

فالما الآخرون ، فلكى يخفوا مصابهم ،
تحكموا فى قلوبهم قسرا ،
وهم يمضون وقتهم بين اقفال وفتح من جديد
لكتب الصلوات التى امسكوها بايديهم ،
والتي كثيرا ما كانوا يقبلون صفحاتها ،
علامة على تقوى الله ،
ولكن حزنهم ودموعهم ،
اظهرت بجلاء انفعالهم .

ويسرد له رئيس الدين واجباته الجديدة ، مجذرا له من الاستماع الى
تفريد البلب ، ومن النوم تحت النسرين أو نوار الريح ، وفوق كل شيء من

النظر الى امرأة في عينيها . وتنتهى النصيحة في طنب طويل من المقطعات
السمائية الأبيات ، بوصفها تنويعات لفكرة (ثيمة) « الميون الجميلة » .

الميون الجميلة التى تفدوا ذاتها وتروح ،
الميون الجميلة التى تملأ بالحرارة معطف الفرو
لأولئك الذين يقعون في أسر الهوى ..
الميون الجميلة ذات الصفاء اللؤلؤى ،
التي تقول : انى على استعداد متى أردت ،
لمن تحس أنهم اقرباء »

حتى اذا اقترب القرن الخامس عشر من منتصفه ، غلبت على جميع
الاضرب التقليدية للشعر الغزلى رنة اسي مضنية وأصبح مدموغا بالشجن
المستسلم . حتى لقد بلغ الامر باحتقار المرأة المترع بالسخرية ان أصبح
مهذبا . فاما الأوطار الخبيثة والغليظة التى ترام منها فانها تخف وتلطف في
«متع الزواج الخمس عشرة» (Quinze Joies de Mariage) « بفضائل العاطفية
الحزينة » . وهذا العمل بماله من واقعية متزنة وصاحبة ، وشكل رشيق
وسيكولوجية بالغة اللطف والصقل ، يعد رائدا طليما للروايات التى ترسم
السلوك وأسلوب الحياة « Novel of Manners » فى عصرنا الحديث .

وقد استفاد الأدب ، فى كل ما يتعلق بالتمبير من الحب ، من النماذج
والخبرة المستفادة من سلسلة طويلة من القرون السابقة . وفيهم أساتذة
أوتوا تنوعا عظيما فى الروح مثل أفلاطون وأوفيد ، والتروباد وزية والطلبة
التجولون وخلع دانتي وجان ده مين على الأدب أداة مصقولة مكلفة بالكمال
فاما الفن التصويرى ، فكان على النقيض من ذلك - وهو المحروم من النماذج
والتقاليد - بدائيا حقا بمعنى الكلمة الدقيق ، فيما يتعلق بالتمبير الغزلى .
ولم يتهيا للتصوير ان يدرك الأدب من حيث التعبير الرقيق عن الحب ، إلا
عند حلول القرن الثامن عشر . ولم يكن فنان القرن الخامس عشر تعلم بعد
كيف يكون مرحا أو عاطفيا . اذ يظل وضع الحببين المتماثلين ، فى منمنمات
ذلك الوقت ذا مسحة دينية وجادة فان هناك صورة لسيدة راقية هولندية
هى ليسبت Lysbet من دوفنفورد ، رسمها فنان مجهول قبل عام
1٤٣٠ ، وهى تظهر لنا شخصية عليها كرامة قاسية ، حملت عالما محدثا على
الزعم بأن الصورة تمثل مائعة كريمة ، حيث فاته قراءة الكلمات المكتوبة على
الورقة الملفوفة التى تحملها فى يدها : « لقد أضلانى طول الرجاء . فمن ذلك
الذى يحتفظ بقلبه مفتوحا ؟ » ولم يكن التمبر التصويرى يعرف مصطلحا
وسطا بين ما هو عفيف وما هو داهر مفحش . وكان تصوير الموغسبعوات
الغزلية نادرا . وما يتبقى منه الى اليوم يتسم بالسداحة والبراءة . ومع
ذلك فينبغى الا يغيب عنا للمرة الثانية ، ان الغالبية الكبرى من الأعمال

الفنية الدينية ، قد فسّلت . ولعل من الشائق الى أقصى حد ، موازنة العرى عند فان آيك في صورته « حمام النساء » التي رآها فانزو ، مع مثيله (العرى) عنده في صورة « آدم وحواء » ، ومع ذلك ينبغي ألا يتبادر الى الأذهان ، إلى حالة الصورة الثانية « أن العنصر الغزلي يعوزها . فقد عهد الفنان ، اتباعا منه لقواعد مقاييس الجمال الانثوي في زمانه ، الى تصغير الثديين والمبالغة في رفعهما على الصدر « والذراعان طويلتان ورفيمتان ، والبطن نائثة . غير انه فعل ذلك ببالغ السذاجة التامة وبغير قصد الى إعطاء الناظر متعة حسية . وهناك مسورة صغيرة ، في معرض الصور بمدينة لايبزج ، كثيرا ما يقال عنها انها تنسب الى « مدرسة يان فان آيك » ، وهي تمثل بنتا داخل غرفة ، وهي عارية البدن ، على ما تتطلبه ممارسات السحر « وهي تستخدم السحر لاجبار محبوبها على اظهار نفسه . وهنا يكون القصد موجودا ، كما ان الفنان نجح في التعبير عن العاطفة الغزلية : اذ يحوى الجسد العاري ذلك الفسوق المتصنع الاحتشام الذي يعود الى الظهور في صور كراتاخ (: مصور ومثال الماني ١٤٧٢ - ١٥٥٣) .

ومن ابعد الاحتمالات ان يكون مرد التقيد والكبح الذي تجلى في فن القرن الخامس عشر فيما يتعلق بالتعبير الغزلي « هو احساس بالاحتشام ، وذلك انه جرت العادة على الجملة بالتسامح لزاء درجة مفرطة من الاباحية . ومع ان الفن التصويري استغل العرى الى حد ضئيل جدا حتى آنذاك ، فانه شغل حيزا ضخما في مشاهد التابلوهات الحية (Tableau vivant) فقلما دخل امير مدينة دون ان تعرض امامه « شخصيات » الرباب او الخوريات العاريات ، التي تقوم بتمثيلها نساء حقيقيات . وكانت هذه العروض تجري على منصات ، كما تجري احيانا حتى في المياه نفسها ، وذلك مثل امتحان السيرينات (١) التي منبثت في اللبس (Lips) « عاريات تمام مشغولات كما يصوروهن » ، قرب القنطرة التي كان على الشدوق ليليب المرور من فوقها ، عند دخوله مدينة غنت في ١٤٥٧ . وكانت محاكمة باريس (٢) موضوعا اثيرا عند الناس . وينبغي ألا تؤخذ هذه التصويرات ، على انها دليل على الذوق الجمالي الرفيع ، ولا على الاباحية الشهوانية الغليظة ، بل على انها بعبارة اصح مظهر لحسية ساذجة وشائعة بين الناس . يقول جان ده روى متحددا من السيرينات التي شوهدت « غير بعيد كثيرا من تمثال للسيد المسيح مصلوبا ، لمناسبة دخول لويس الحادي عشر الى باريس في ١٤٦١ ماتصه : « وكان هناك كذلك ثلاث فتيات باوعات الجمال ، تمثلن سيرينات عاريات تماما ، وكان المرء يرى انداءهن المنتفخة

(١) السيرينة Siren واحدة من مجموعة كائنات أسطورية عند الإغريق لها رؤوس

عنوة وأجساد طيور . (المترجم) .

(٢) محاكمة باريس : صورة لروبنز معلولة في معحف الصور الأمل بلندن (المترجم) .

المتباعدة المستديرة المشدودة ، وهو منظر متع اخاذ ، وكن ينشدن مقطعات دينية ورمزية قصيرة . (Motets and bergerettes) وقد صلت الى جوارهن عدة آلات موسيقية عميقة الصوت ، بأنغام شجية « ويحدثنا موليتيه عن المتمة التي أحسها سكان أنتورب (أنفوس) عند دخول فيليب الجميل اليها في ١٤٩٤ ، عندما شهدوا « محاكمة باريس » : « ولكن النصبة التي كان الناس ينظرون اليها بأعظم متعة كانت تحوى قصة الربات الثلاث اللاتي ظهرن عاريات تمثلن نساء حقيقيات » .

ما أبعد الشقة بين الحاسة الاغريقية الجمالية وبين المسخ المهزأ المثل لتلك الفكرة ، الذي اقيم لمناسبة دخول شارل الجسور الى مدينة ليل في ١٤٦٨ ، حيث شوهدت فينوس سمينة ممثلة الجسم « وجونو هزيلة ومينرفا حذاء ذات قتب (١) ، وقد وضعت كل منهن تاجا ذهبيا فوق رأسها .

ظلت مشاهد العرى هذه من المناظر المألوفة اثناء القرن السادس عشر فان دورر قام في « مفكرته اليومية عن رحلته في الأراضي المنخفضة » بوصف المشهد الذي رآه بانتورب عند دخول شارل الخامس المدينة في ١٥٢١ ، كما انه بعد ذلك بكثير في ١٥٧٨ عند دخول وليم اورانج الى بروكسل ، قد رأى فيما رأى من اشياء كثيرة اخرى امرأة تمثل اندروميديا « وهي عارية ومكبلة بالسلاسل ، « ما كان الانسان ليظنها الا تمثالا من رخام » .

وانحطاط التعبير التصويرى بالوازنة الى الأدبى لا يقتصر على مجال « الهزلى » و « الصاطفى » و « الفزلى » . اذ ان الملكة التيميرية لقن تلك المدة هبطت بمجرد ان لم يعد يلصقها هذا الميل الى التمثل البصرى التجسدى (Visualizing) الذي هو السر في مدهشات ما ابدعت من صور رائعة . فان زاد المطلوب من الرؤية المباشرة والدقيقة للحقيقة توأرى على الفور تفوق التعبير التصويرى ، وعندئذ يتضح ما فى نقد مايكل انجلو من عدالة حين قال : ان هذا الفن يهدف الى انجاز اشياء كثيرة في حين واحد بينما يبلغ من أهمية شيء واحد منها فقط ان يستلزم توجيه جميع قواه اليه .

ولنعد الان الى تأمل صورة من صوريان فان آبك . وتبين لنا الملاحظة السطحية الصحيحة ان فنه منتصف بالكمال « وبخاصة في تعبيرات الوجوه ومادة الثياب والجواهر » . ولكن ما ان يتحتم تحويل الحقيقة بشكل ما الى خطة (Scheme) ، كما هو الحال في الطريقة التى ينبغى بها تصوير المبانى والمناظر الطبيعية (Landscapes) ، حتى تظهر نقاط ضعف معينة . فتحتوى

(٢) القتب: أصلاً هو الرجل الذى يوضع على سنام البعير . وقد استعملت هنا على مسيل الجاز . (المترجم) .

الصور المنظورية ، على الرغم مما يسودها من الفة ساحرة ، قدرا ممينا من عدم الترابط : تجميما معيبا . وكلما تطلب الموضوع حرية انشاء وخلق شكل جديد ، زاد قصور قدراته من بلوغ الغاية .

ولا مشاحة ان كتب الصلاة المحلاة بالصور تتصف فيها صفحات التقويم بجمال يفوق جمال الصور التي تمثل الموضوعات الدينية . فحسبك اذ تصور احد الشهور دقة الملاحظة ودقة الاخراج . وذلك بينما انشاء منظر هام ملء بالحركة ، مزدحم بشخصيات كثيرة كان شيئا يحتاج الى حاسة الايقاع (التناغم) والوحدة ، وهى صفات ملك جوتو Giotto عنانها واستطاع ماينكلانجلو (ميشيل أنجلو) القبض عليها من جديد . ونشير الآن الى أن الاكثر من التفاصيل كان من الصفات المميزة لفن القرن الخامس عشر . ولما تحقق له الحصول على الانسجام والوحدة . والحق ان الجزء الأوسط من صورة « خلفية هيكل الجمل » يظهر بالفعل وجود هذا الانسجام في ذلك الايقاع الصارم الذى تتقدم فيه مختلف مراكز العابدين نحو « الجمل » ولكن تم الوصول الى هذا التأثير ، ان صرح هذا التعبير ، بواسطة تنسيق رياضي بحت . وراغ فان آيك من صمويات الصورة بجمعه شخصياته في شكل بسيط جدا ، فالانسجام عنده ساكن (استاتيكي) لا متحرك (ديناميكي) .

ويكمن البون الكبير بين فان آيك وروجير فان در فايدن في ان الثانى على بينة من مشكلة تتعلق بالانشاء أو التكوين الايقاعى . فهو يحد من استخدام التفاصيل التماسا للوحدة ، ولست أنكر أنه لا ينجح في ذلك على الدوام .

وكان هناك تقليد جليل وصارم ينظم تمثيل أهم الموضوعات المقدسة بالصور . فلم يكن من حق الفنان اختراع العناصر المكونة لصورته ودخل الانشاء الايقاعى Rhythmical Composition بالنسبة لبعض هذه الموضوعات من تلقاء نفسه . فكان من المستحيل تصوير صورة عن « النزول عن الصليب » « المنتحية أو الرحمة Pieta » ، و « تسبيح الرعاة » ، بغير ان يتخذ أسلوب انشاء الصورة تركيبا ايقاعيا معينا . وبحسبنا تذكر صور « النزول عن الصليب » لروجير فان در فايدن ، المحفوظة في الاسكوريا ، وصورته « المنتحية (: الرحمة) » المحفوظة بمديرية « أو صور مدرسة أفنيون المحفوظة بمتحف اللوفر وبيروكسل ، والصور التى رسمها بتروس كرسطوس وصور جبرتجن من سنت بان ، و « ساعات داوى الجميلة » . وكانت طبيعة الموضوع فى حد ذاتها تنطوى ضمنا على أسلوب انشاء بسيط وصارم .

وبمجرد أن كان المنظر المراد تمثيله (تصويره) يتطلب حركة أكثر كما فى تعرض المسيح للسخرية ، أو حمله للصليب ، أو صورة سجد

الجوس ، تزايد صعوبات الصورة وتكون النتيجة قدراً معيناً من القلق وقلة الإنسجام . وهنا مع ذلك ، لا تزال تقاليد الأيقنة أى فن التصوير الأيقونات Iconography تقدم نموذجاً من نوع واحد ولكن فنان القرن الخامس عشر يكاد يصبح عاجزاً عندما تتخلى عنه تلك التقاليد تماماً . وما علينا إلا ملاحظة ضعف أسلوب إنشاء الصور فى المناظر المرسومة بالمحاكم على يد درك بوتس وجيرار دافيد، وإن استلقت جدية الموضوع نفسه عنصراً من عناصر الصرامة ويبلغ أسلوب إنشاء الصور حداً شديداً من قلة الرشاقة فى مشاهد من أمثال « استشهاد القديس ارازموس » بمدينة لوفان وشهادة « القديسة هيبوليتوس » ، وهى تمزق أرباً تحت سنابك الخيل ، المحفوظة بمدينة بروج .

ومع هذا فنحن لا نزال نعالج تمثيل المناظر المستعارة من الواقع . وعندما يصبح من المحتم خلق المجموع كله من عنديات خيال لا يتلقى إحياء أو مساعدة ، لا يستطيع فن الفترة تجنب العنصر المضحك . وقد انقذ وقار الموضوعات الصور الفاخرة ، على أن مزوى الكتب بالرسم لم يسعهم تجنب الفراغ هيئة على جميع الإخيلة الخرافية (الميثولوجية) والمجازية ، التى تملأ وطاب الأدب . وربما أمكننا أن نتخذ مثلاً لذلك ، رسوم جان ميبلوه التى صورت فى « رسالة أوتيا الى هكتور Epître d'Othéas Hector » ، وهى خيال ميثولوجى لكروستين ده بيزان . ومن الحال علينا أن نتصور أن هناك شيئاً أسوأ ولا أقل رشاقة من تلك الرسوم . فلألهة الإغريقية فيها أجنحة كبار تمتد خارج عباءاتهم القاقمية ، « وهو بلاندايم » : أى جلاييمم الفضفاضة من الديباج المقصَّب . وتمد صور « ساتورنى » بلتهم أطفاله ، وميداس وهو يقدم الجائزة ، رسوماً أقل ما يقال عنها أنها مضحكة حقاً وبخالية من كل جمال . ولكن ، ما يكاد رسام الكتب يلعب فرصة لبث الحيوية فيما بين يديه من فراغ بمشهد صغير « كراع مع غنمه مثلاً ، حتر يظهر القدرة الشائعة فى زمانه : فإن يده فى نطاق مجاله متمكنة راسخة . ومرد ذلك أننا وصلنا هنا الى آخر حد للملكات الخلاقة لدى هؤلاء الفنانين أنهم قوم يتقنون بسهولة صنعتهم « ماكانت مشاهدة الواقع هى هاديتهم فى عملهم على أن تمكنهم إظهار على الفور عندما يتطلب امر الخلق التخيلى لوبيغات جديدة .

لقد تمكنت المجازية Allegory من دفع الخيال « ادبيا كان أم فنيا » الى درب مغلق . فقد أصبح العقل معتاداً ببساطة على أن يحول الى عروض تصويرية « الأفكار المجازية التى تعرض نفسها على العقل . فربطت المجازية العرض والتقديم بالفكر ، كما ربطت الفكر بالعرض والتقديم . وأدت الرغبة الى عمل وصف مضبوط للرؤية المجازية الى اختفاء جميع مطالب الأسلوب الفنى من الأنظار . وكان لزوماً على فضيلة « الامتدال »

وهي الفضيلة الرئيسية ان تحمل « ساعة » لتمثل القواعد والمقاسات .
فنحن نراها على هذه الشاكلة على احد القبور ، في عمل ليثسيل كولومب
يكاتدرائية نانت ، كما نراها على هذا النحو على قبر اكرادله امبرواز بمدينة
روان . ولكي يتمشى رسام كتاب « رسالة اوتيا » ، وهذه القاعدة ، يقتصر
ببساطة على وضع ساعة على رأسها تماثل تلك التي يحلى بها غرفة فيليب
الطيب .

وليس في الامكان تبرير الصورة المجازية الا بواسطة تقليد اصبح
يمضي الزمن جليلا . ونظرا لأنها استحدثت كلها على غرار واحد فانها قلما
كانت مرضية . وكلما زاد المقل الذي يخلفها واقعية ، زاد شكلها
شدوذا وتكلفا . خذ مثلا شاستلان في : « شرح للحقيقة المساء معالجتها »
فانه يرى اربع سيدات قادمات لتوجيه تهمة اليه . وقد اسمين انفسهن :
« الغضب » و « التقرع » و « الاتهام » و « الانتقام » . واليكم الطريقة
التي يصف بها الثانية : « ظهر ان لهذه السيدة احوالا حريفة واسبابا
حضة ولاذعة جدا ، فهي تضرس بأسنانها وتمض شفيتها » وغالبا ما كانت
توميء برأسها ، وتبدي ملائم خب الجدل ثم تثب واقفة على قدميها وتلتفت
الى هذه الجهة والى تلك ، وأظهرت أنها نافذة الصبر وميالة الى المناقضة
وكانت عينها اليمنى مغلقة والأخرى مفتوحة ، وقد وضعت أمامها حقيبة مملوءة
بالكتب ، وضعت بعضها في نطاقها ، كأنها هي شيء عزيز عليها ، فأما الكتب
الأخرى فقد قدفت بها بحقد ، ومزقت الأوراق ، والصفحات ، أربا ، وألقت
بالدفاتر في النار وهي تتقرز حنقا ، وكانت تهش لبعضها وتقبله وتبصق
على بعضها الآخر عن دناءة وتظاهرا بأقدامها ، وقد أمسكت بيدها قلما مملؤا
بالحبر ، شطبت به كثيرا من الكتابات الهامة كما أنها كانت تسود
بأسفنجة بعض الصور ، وتزيل بعضها الآخر خدشا بأظافرهما ، وثمة أخرى
محتها تماما بالحك ثم ألمستها بأصبعها كأنما تبغى لها ان تنسى ، وأظهرت
في نفسها شدة ووفعت في عداء مع كثير من الناس المحترمين ، بطريقة تصفية
أكثر منها عقلية . على انه في موضع آخر يشهد « السيدة » سلام وهي
تنشر عباؤها وتتقسم الى اربع سيدات جديدات : « سلام القلب » و
« سلام الفم واللسان » و « سلام ظاهري » و « سلام التائر
الحقيقي » . او تراه يخترع شخصيات انثوية يسميها : « أهمية اراضيكم »
و « مختلف ظروف وصفات شهوبكم العديدة » ، و « حسد وكره
الفرنسيين والأمم المجاورة » ، كأنما سمحت السياسة باعارة نفسها
للمجازية . وبطبيعة الحال ليس ما يدفعه الى تخيل الشخص العجيبة
خيالا حيا متوقدا وإنما هو مجرد تأمل . وكل هؤلاء يسكن بأسمائهن
مكتوبة على أوراق ملفوفة : وواضح انه يتصورها شخصا مرسومة على
الطنافس الجدارية المعلقة او في صورة أو حفل استعراضى .

وليس هنا أي اثر للالهام الحق . وإنما هو مجرد تسلية لعقل مرهق .

ومع أن المؤلفين يضعون أفعالهم على الدوام في إطار حلم من الأحلام ، فإن مجموعة أحيائهم وأوهامهم لن تماثل الأحلام الحقيقية مطلقا . كالتى نجدها عند دانتي وشيكسبير . بل أنهم لا يقومون حتى بمواصلة الإبقاء على خداع الرؤية الحقيقية : فان شاستلان يسمى نفسه بسداجة في إحدى قصائده : « مخترع هذه الرؤية أو متخيلها » .

وليس هناك وجه يستطيع به يمت الأزهار من جديد في حقل المجازية
المجذب الانظمة المزاج ، شأن أبيات ديشان هذه :

أيها الطبيب : ما خطب القانون ؟

— أقسم بحياتي ، انه لضعيف عليل ...

وكيف حال العقل ؟

— لقد جن وضاع صوابه .

ولا يتحدث الا بأصمف صوت ،

كما ان العدالة ملثثة تماما .

وتختلط مختلف مجالات الخيال الأدبي بعضها ببعض ، بغض النظر من كل تجانس في الأسلوب . فان مؤلف القصيد الرموى القصير ، يلبس رعاته السياسيين برودة (طبردة (1) Tabard) مزخرفة بزهور الزنبق وبالأسود النائرة الواقعة على مؤخرتها ، وفيها الرعاة — المرتدون للفقارات الطويلة . (: والنفارة رداء الكاهن) يمثلون رجال الدين . ويخصص مولينيه تخبيصا بين المصطلحات الدينية والعسكرية والشارابية والفرامية (Amorous) في إعلان من « الله » الى جميع المحبين المخلصين حيث — يقول :

نحن ، اله الحب ، الخالق ، ملك المجد

نحيى جميع المحبين الصادقين المتواضعى العقل!

اذ الحق انه منذ انتصار

ابننا غل جبل جبجة

فان العديد من الجند عن قلة معرفة

باسلحتنا ، بمقدون حلفا مع الشيطان .

ومن أجل ذلك يوصف لهم وسمشارة النبالة الحقيقية Blazon

شعار نبالة ففى سواء اكان للدرع جزء علوى رئيسى او به خمسة جروح -

وقد أعطيت الكنيسة المجاهدة فى الارض Church Militant مطلق

الحرية فى ضم الجميع الى خدمتها ، ممن يريدون العودة الى الاستقلال

بتلك الشارة .

(1) الطبردة ، رداء فضفاض كان الرسل يرتدونه فوق دروعهم (المترجم) .

ويبدو لنا أن التأثير الفذة التي اكتسبت مولينية سمعته كـ « Rhétoriqueur » ممتاز وشاعر فحل في بالاحرى الانحلال المفرط الذي ألم بشكل أدبي يقترب من نهايته . فانه يلتذ بأمسح التوريات اللفظية طعما : « وهكذا اسكلوز (الاهوسة) ظلت راقدة في سلام ادخل فيها ، وذلك لأن الحرب اخرجت منها ، أشد وحدة من الركلوز (الراصب المتوحد) (١) وانه يلعب بالتوريات على أسمه ، مولينه ، في مقدمته للنسخة النثرية من « قصة الوردة » .

(وذلك لأن اسمه بالفرنسية ينطوى على كلمة Moulin أى الطاحون التي يلعب عليها) فيقول : « ولكي لا افقد قمع عملي ، ولكي تكون اللوجة التي سيطحن اليها دقيق صحنى » فانى انوى « أن منحني الله فضله للقيام بذلك ، أن أدور وأحول تحت الأحجار الخشنة لطاحوني - المؤذى الشرير الى طيب متمسك بالفضيلة ، والجسدانى الى روحانى ، والدنيوى الى دينى وانوى فوق كل شيء أن استخلص العظة الأخلاقية . وبهذه الطريقة يجمع الشهد من الحجر الصلد والورود القرمزية من ابر الأشواك الحادة حيث سنجد الحبوب والبدور « والفواكه والزهور والأوراق ، والأريج العاطر ، والحضرة الفواحة والأزهار المخضوخة ، والتفذية المزدهرة والشمار المقدية والمرعى الثمر » .

فاذا لم يلعب القوم على الكلمات ، لعبوا على الأفكار . فان مشينود يجعل « الحصافة » و « العدالة » مدستين في كتابه « نظارات الأمراء » ، ويجعل « القوة » أطاها و « الاعتدال » المسمار الذي يربط اجزاءها . ويتلقى الشاعر هذه المناظير المذكورة من « العقل » مع ارشادات عن طريقة استعمالها . والسماه هي التي ترسل « العقل » فيدخل مخه ، ويريد أن يقيم وليمة هناك ، ولكنه لا يجد شيئا « يتفدى به غداء صالحا ، لأ « اليأس » أفسد كل شيء » .

ولقد يبدو أن منتجات مثل هذه تنم عن محض التدلى وانحلال الشيخوخة .

وربما نساء لنا اذ تفكر في الادب الإيطالى في نفس تلك المدة « ذلك الشعر العذب النابض بالحياة الذي ظهر في « الأربعينات Quattrocento » (١)

* هنا يجرى الشاعر تلاميا بالألفاظ بين كلمتى اسكلوز L'Escluse وركلوز Rencluse

(المترجم) .

(٢) الأربعينات : اصطلاح يطلق على عام ١٤٠٠ فصاعدا . أى القرن الخامس عشر في الفنون والآداب الإيطالية ، كما تطلق لفظة « الخمسينات » - (Cinque cento) على تلك الآداب والفنون نفسها في القرن السادس عشر .

(المترجم) .

كيف يمكن أن يظل شكل «عصر النهضة» وروحها يبدو، أن بعيدين مثل ذلك
المد السحيق عن الأفطار الواقعة على هذا الجانب من جبال الألب .

وسيجتاج الأمر منا شيئاً من الجهد وبعض التامل لكي ندرك أننا
أنما نشهد في تلك الألاعيب في الأسلوب والتكنة بالتحديد « بواذر ظهور
« عصر النهضة » ، على الهيئة التي اتخذها ذلك المصّر خارج إيطاليا .
وكان الماصرون يرون في هذا الشكل البعيد المطلب تجديداً للفنون .

قدوم الشكل الجديد

كان الانتقال من روح العصور الوسطى المضسحة الى الحركة الانسانية اقل بساطة بكثير مما نجح الى تصوره . ذلك أننا وقد اعتدنا المقابلة بين العصور الوسطى والحركة الانسانية ، نجح مسرورين الى قبول الفكرة القائلة بأنه كان من الضروري التخلي عن الوحدة منهما واعتناق الأخرى . اذ يصعب علينا تصور أن العقل يستغل الأشكال القديمة للفكر والتعبير الوسيط . بينما هو ، في نفس الوقت يشخص بصره طموحا الى عتيق الحكمة والجمال في العصر القديم على أن هذا هو بالضبط الوضع الذي يتحتم علينا تصويره لأنفسنا . فلم تحل الكلاسيكية على هذه الدنيا حلولا مفاجئا ، وانما هي قد نمت وترعرعت بين النبات الموفور الغزير للفكر الوسيط . وكان المذهب الانساني شكلا قبل أن استوى الهاما . ومن الناحية الأخرى ، لم تخدم أنفاس الطرائق الفكرية المميزة الخاصة للعصور الوسطى تماما حتى ما بعد « عصر النهضة » بزمان طويل .

ولم تتخذ مشكلة الحركة الانسانية في ايطاليا الا أبسط الأشكال ، وما ذلك الا لأن عقول الناس هناك كانت ميالة دائما أبدا الى تلقي ثقافة العصر القديم . ولم يحدث قط أن انقطعت صلة الروح الايطالي بالانسجام والبساطة الكلاسيكية . وكان في امكانه الانتشار بحرية تامة وعلى نحو طبيعي في كيان أشكال التعبير الكلاسيكي المبعثة . ويترك عصر « الأربعينات » بما أفرغ عليه من هدوء ورسانة ، انطبعا في الأنفس بأنه ثقافة جديدة . خلعت عن عنقها أصفاد الفكر الوسيطى ، ولا يزال الأمر كذلك حتى يذكرنا سافونارولا أن خصائص العصور الوسطى لازال نابضة بالحياة تحت السطح الظاهرى .

وعلى نقيض ذلك ، فإن تاريخ الحضارة الفرنسية في القرن الخامس عشر لا يسمح لنا بتسيان العصور الوسطى . ذلك بأن فرنسا كانت وطننا ومهدا لأقوى وأجمل ما أنتجه الروح الوسيط من نتاجات . فهنا كانت جميع الأشكال الوسيطة : - نظام الاقطاع ، وفكرات الفروسية وأدب المجاملة للدس والمدرسانية وفن العمارة القوطي - مفروسة غرسا أثبت وأقوى منه في إيطاليا في أي يوم من الأيام . ولم تبرح هذه الأشكال مسيطرة في القرن الخامس عشر . ولكن، بدلا من الأسلوب الثرى الوافى الممتلىء ، والسعادة والانسجام، التي غمرت إيطاليا عصر النهضة ، تواجدت في فرنسا الأبهة المجيبة الشاذة ، وأشكال التعبير الثقيلة وخيال منهك عفى عليه الزمن ، وجو عام من الحزن والجدية . فالذي قد يمكن نسيانه بسهولة ليس العصور الوسطى وإنما هو الثقافة الجديدة المقبلة .

وربما أمكن ، في مجال الأدب ، ظهور الأشكال الكلاسيكية بغير المام أي تغيير بالروح . فكان مجرد ظهور اهتمام بهذيب الأسلوب اللاتيني ، كافيا فيما يبدو لظهور المذهب الانساني . وحسبنا برهاننا على ذلك ، طائفة من العلماء الفرنسيين الذين ازدهروا حوالى عام ١٤٠٠ . وكانت مكونة من رجال الدين والحكام . وفيهم جان ده مونتروى ، كاهن ليل وأمين سر الملك ، وفيهم نيقولاس ده كليمانى ، المشهور ذائع الصيت بمفاسد الكنيسة ، وببير وجوتتييه كزل ، وأمبروز ده مليايس من ميلانو ، وكذلك أيضا بعض أمناء سر الملوك . ولم تكن الرسائل الرشيقة والجادة التي يتبادلون بآدنى قدرا في أية ناحية من النواحي - لا من حيث غموض الفكر ، ولا من حيث جو ادعاء الأهمية ، ولا الجمل المذبذبة الملتوية ، ولا حتى في اظهار التعامل بالتواضع ، من «الضرب الأدبي» للرسائل عند من جاء بعد ذلك من «الانسانيين» . وإن جان ده مونتروى ليغزل خيوطا طويلة من الأبحاث حول موضوع هجاء الكلمات اللاتينية . وهو يدافع عن شيشرون وفرجيل مؤيدا لهما على انتقادات صديقه أمبروز ده مليايس ، الذي اتهم الأول منهما بالتناقض في مواطن كثيرة وفضل أوفيد على الثاني . وهو يكتب الى كليمانى في مناسبة أخرى قائلا : « إذا لم تهب لمساعدتى ، يا أستاذى وأخى العزيز فسأفقد سمعتى وأصبح مثل من حكم عليه بالاعدام . فقد لاحظت من توى أننى في رسالتى الأخيرة الى مولاي وأبى ، أسقف كمبراي، كتبت كلمة « Proximior » بدلا من صيغة أفعل التفضيل « Propior » فما أشد اندفاع القلم وإهماله ! فتكرم بتصحيح ذلك . والا كتب فيه منتقصونا ما لا تحمد مقبته من مثالب » .

على أن في هذه المراسلة فقرات أمتع من هذه : وذلك مثل ، وصفه لدير شارتييه بالقرب من سنلى ، وفيها يتحدث عن المصايف التي تجيء لتشارك الرهبان وجبتهم ، وطاقر « النمسة » الذى يتصرف كأنما هو رئيس الدير ، وأخيرا برذون البستاني ، الذى يرجو المؤلف ألا ينسى أن يذكره في رسالته .

وربما وقفنا قليلا مترددين ، انسمى هذا سذاجة وسيطية أم رشاقة انسانية .

وبحسبنا تذكير القارىء اننا التقينا بجان ده منتروى والأخوين كول فيمن التقينا بهم من المتحمسين «لقصّة الوردة» ومن أعضاء «محكمة الحب» فى ١٤٠١ ، لكى نفتتح بأن هذه « الانسانية » البدائية الفرنسية ، لم تكن سوى عنصر ثانوى فى ثقافتهم ، فهى ثمرة سعة اطلاع علماء متبحرين ، تماثل ما يسمى بنهضات استخدام اللسان اللاتينى الكلاسيكية فى عصور أبكر ، وبخاصة نهضات القرن التاسع والثانى عشر . ولم يكن لدائرة جان ده مونتروى خلفاء مباشرون ، ولذا يبدو أن هذه « الانسانية » الفرنسية المبكرة قد اختفت باختفاء الرجال الذين ازدورعوها ، ومع ذلك فهى «انسانية» ترتبط الى حد ما من حيث أصولها بحركة « التجديد الأدبى » الدولية الكبرى . وكان بترارك ، فى نظر جان ده مونتروى وأصدقائه ، هو « المبادر » الرفيع الشأن ، كما أن كولاشيبر ساليوتانى ، المستشار الفلورنسى الذى أدخل الكلاسيكية الى الأسلوب الرسمى ، لم يكن مجهولا لديهم هو الآخر . وواضح أن حماسهم للتهديب الكلاسيكى قد استثارها الى حد غير قليل ، تعبير بترارك للدنيا كلها بأنه لا خطباء ولا شعراء خارج ايطاليا . وكان كتاب بترارك يلقي القبول فى فرنسا ، ان جاز قول كهذا ، بروج وسيطية ، كما أنه كان يضم الى الفكر الوسيط .

وقد عرف هو ذاته الشخصيات الرائدة فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر : - مثل الشاعر فيليب ده فترى ، ونيقولاس أوريزم ، الفيلسوف والسياسى ، وكان رائدا ومؤدبا لولى العهد (الدوفان) . ولعله تعسف أيضا الى فيليب ده ميزير . على أن هؤلاء الرجال ، على الرغم من الآراء التى تجعل من وريزم أحد طلائع العلم الحديث . لم يكونوا من « الانسانيين » فأما فيما يتعلق ببتراكى نفسه ، فاننا نبدى على اندوام ميلا الى المبالغة فى العنصر الحديث الغالب على عقله وعمله ، لاننا اعتدنا أن نراه بصفة قاطعة خالصة فى صورة أول المجددين . ومن أيسر الأمور تصوره متحررا من أفكار عصره . ونيس ثمة شيء أبعد عن ذلك من الصلوق . فانه بكل تأكيد رجل ينتسب تماما الى زمنه . والفكرات التى عالجها هى بذاتها فكرات العصور الوسطى ، وذلك مثل : « عن احتقار العالم » ، و « عن التراخى الدينى » و « عن حياة العزلة » ، فبتراكى لا يختلف عن عاصروه الا فى شكل العمل ونغمته اللذين أضفى عليهما صقال أروع . ويتقابل تمجيده لفضيلة العصور القديمة فى : « عن مشاهير الرجال » ، و « الأعمال الجيدة »

De Viris illustribus

Rerum memorandarum libri الى حد ما ، مع نحلة الفروسية الخاصة .

« بالفضلاء التسعة » ليس ثمة ما يدهشنا حين نجده على اتصال بمؤسس « اخوان الحياة المشتركة » او حين يذكر اسمه كمرجع ثقة فى نقطة اعتقادية على لسان المتعصب الدينى جان ده فارين . واقتبس عنه دنيس الكروتوسى بعض التفجعات على ضياع القبر المقدس ، وهو موضوع وسيطى طرازى

حقا . ولم يكن المعاصرون المقيسون خارج ايطاليا يرون في بترارك انه شاعر
« السونيتات » Sonnets أو « النصرات » Trionfi وإنما هم يرونه
فيلسوبا أخلاقيا ، وشيخرونا مسيحيا .

ومارس بوكاتشيو ، وإن كان في نطاق أضيق ، نفوذا يماثل سلطان
بترارك . وكانت شهرته هو أيضا هي بأنه فيلسوف أخلاقي . ولا تقوم على
كتاب « الديكاميون » بأية حال . فكان يكرم بوصفه « العلامة داعية
الصبر » على الملقات ، أي بوصفه مؤلف كتابي « مصرع مشاهير الرجال »
De claris mulieribus و « شهرات النساء » De casibus virorum illustrium
فبسبب هذه الكتابات العجيبة التي تعالج موضوع عدم ثبات حظ الإنسان ،
جعل « المسير جيهان بوكاس » من نفسه ضربا من « امبريزاريو » Impresario
ربة الحظ ، وهو يبدو على هذه الصورة لعين شاستلان ، الذي أطلق اسم معبد
بوكاس على الرسالة العجيبة التي حاول بها تقديم العزاء للملكة مرجريت ،
بعد فرارها من انجلترا . بأن يقص عليها مجموعة من المصائر الفاجعة التي
جرت في زمانه . والواقع أن هذه الشخصيات ، البرجندية الرائدة الذين
ظهروا بعد ذلك بقرن ، لم يخطئوا المرمى بأية حال ، عندما تبينوا في بوكاتشيو
الروح الوسيطية القوية التي تضرهم لجبها .

وعندى أن ما يميز « الانسانية » الوليدة بفرنسا عن مثيلتها بايطاليا إنما
هو فارق في سعة الاطلاع والمهارة والذوق لا في النغمة أو التطلعات . واضطر
الفرنسيون لكي يزيحوا الشكل والم عاطفة التيقن ويحلوا محلها أدبا قوميا ،
أن يتغلبوا على مصاعب وعواقب أكثر كثيرا مما تجشسه من يعيشون تحت سماء
توسكانيا أو من يتقيأون ظلال الكوليزيوم . وظهر بفرنسا كذلك كتبه الدواوين
المتعلمون ، الذين يكتبون باللاتينية . وأصبحوا منذ وقت مبكر على كفاية مكتبتهم
من أن يرقوا الى مستوى أسلوب الرسائل الرفيع . غير أنه مضت مدة طويلة
ظل فيها من المحال بفرنسا اجراء مزج بين الكلاسيكية والوسيطية باللغة
الوطنية ، كالذي أنجزه بوكاتشيو . ذلك أن الأشكال القديمة كانت عظيمة
القوة هناك ، كما أن الثقافة العامة كانت لا تزال فقيرة أبعد ما تكون عن التمكن
الدارج في ايطاليا في الميثولوجيا والتاريخ القديم . ومع أن ماشوه كان كاتباً
في الحكومة ، فإنه يشوه على نحو محزن اسماء « الحكماء السبعة » ، ويخلط
شاستلان بين بليوس وبلياس ، كما يخلط لامارش بين بروتوس Proteus
وبيرثوس Pirithos . ويتحدث مؤلف « الرعية » Pastoralet
عن « الملك الصالح اسكيبو الأفريقي » ، ولكن موضوعه يلهمه في نفس الحين
بوصف الاله « سلفانوس » وبصلاة للاله « بان » ، يبدو فيها الخيال الشعري
لنصر النهضة كأنما هو على وشك الانبجاس . وكان مؤرخو الأخبار Chroniclers
يحاولون تجربة قدراتهم على كتابة الخطب العسكرية على مثال ليفي ، وتحلية

■ الامبريزاريو : مصطلح مسرحي شائع معناه مدير الفرقة أو منتج الأوبرا - (للترجم)

سردهم للاحداث الهامة بذكر البوادر المنذرة بالاحداث « في محاكاة وثيقة بليقي . غير أن محاولاتهم في محاكاة الكلاسيكية لم تكلل بالنجاح دائما . فما وصف جان جرمان لمؤتمر آراس المنعقد في ١٤٣٥ الا بصورة كاريكاتورية حقة للنشر العتيق . فكانت رؤية القوم للمصر القديم لا تزال باللغة الغرابة . اذ حدث اثناء صلاح جنازة شارل الجسور بمدينة نانسى أن قاهره دوق لورين الشاب جاء لتكريم جثمان عدوه « وقد ارتدى زى « العصر القديم » ، أى انه التحى بلحية طويلة مذهبة امتدت حتى حزامه . ولما أن توصل بذلك الى تمثيل أحد الفضلاء التسع ، استرسل في الصلاة لمدة ربع ساعة .

وكانت لفظة « العتيق » (Antique) كما يتصورونها بفرنسا حوال ١٤٠٠ تنتمى الى نفس المجموعة من الفكرات التى تنتمى اليها الفاظ « علم البيان » ، والخطيب والشعر ، . وما كان أحد ليفكر في اطلاق كلمة « الشعر » على قصيدة بالاد أو على أغنية من أغاني الشكل الفرنسى القديم . فان هذه الكلمة الكلاسيكية ، التى كانت تستثير فكرة كمال القدماء الدامى للاعجاب ، كان معناها فوق كل شيء شكلا مضطنما . وشعراء ذلك الزمان قادرون كل الاقتدار على التعبير عن الانفعالات التى يحسها القلب تعبيرا بسيط الشكل . على أنهم متى ارادوا بلوغ مرتبة الجمال الفائق ، تصيدوا الميثولوجيا واستخدموا مصطلحات متحذقة مصطبغة باللاتينية ، ثم اعتبروا أنفسهم بعد ذلك من « علماء البيان » . وتعهد كرسيتين ده بيزان قصدا الى أفراد قطعة ميثولوجية على جنب من عملها العادى تسميها « بالبالاد الشعرى » . وهذا يوستاش ديشان وقد شاء أن يعرض على الملأ موهبته ، أثناء ارساله أعماله الشعرية لزميله والمعجب به الشاعر الانجليزى تشوسر . يضيف الأبيات التالية :

ايا سقراط المترع بالفلسفة !
ويا سنيكا فى الأخلاق والانجليزى فى التصرف ،
ويا أوفيد العظيم فى شعرك ،
الموجز فى قوله ، الضليح فى علم البيان ،
ويا أيها النسر الرفيع ، يا من تمكنت بلوذعيتك
من اضاءة عهد اينياس ،
وجزيرة العالقة وأختها جزيرة بروت *
ويا من غرست الزهور وزرعت التسرين ،
ولن جهل اللغة مستصعب وعاءك !

* يشير الى قصة شعرية قديمة لم الادب الفرنسى ترجع الى القرن السابع (المترجم) .

يا ايها المترجم العظيم ، يا جيوفروى تشوسر النبيل !

فمنك اذن من خارج نبع هيل ،

اسأل ان اعطى جرعة من صادق القول

توصلها الى فى مكتنتك تماما ،

حتى ابل بها اوام عطشى ،

انا الذى ساصاب بالشلل فى بلاد الغال ،

حتى تمنحنى الشراب المأمول .

وهذه هى البداية ، المتواضعة حتى آنذاك . للتحذلق المضحك باللاتينية الذى وجه اليه فيون وراييليه سهام الهجاء . وتماود هذه الطريقة السمجة التى لا تطاق الظهور كلما أجهد المؤلفون أنفسهم فى أن يبدوا فى صورة الذكاء الاستثنائى فى اهدائهم للكتب أو محاضراتهم أو مراسلاتهم الأدبية . وبهذه النغمة ترى شاستلان يكتب : « عبدتك وخادمك المتواضعة والمطيعه جدا ، مدينة غنت ، « الحزن والبلىة الحشويان الدفينان » . ويقول لامارش : « نطقنا الفرنسى المولد ولساننا القومى » . كما يقول مولينيه : « أنا وقد احتسيت من الشراب العذب المسموق المنساب من ينبوع الافراس » . هذا اللوق الاسكيبونى الطاهر ، المعتصم بالفضيلة ، « شعب ذو شجاعة خسوية » .

ويشهد هذا البيان البعيد المطلب بوجود شيئين هما مثل أعلى للأحاديث الأدبية ومثل أعلى للأسلوب . وكان علماء البيان وأصحاب المذهب الانسانى ، شأن شعراء التروبادور فى سالف العصور ، يعالجون الأدب على صورة لعبة متعددة البراعات . وحاول معجب شديد الاعجاب بجورج شاستلان ، يدعى جان روبرتيه ، وقد تولى منصب أمين السر لدى ثلاثة من أدواق بوربون وثلاثة من ملوك فرنسا ، الدخول فى مراسلات مع الشاعر والمؤرخ الرسمى لدى البلاط البرجندى ، بفضل حسن مساعى شخص اسمه مونتفرانت كان يعيش بمدينة بروج . ولكن يتهيا للآخر تليين جانب المؤلف العجوز ، الذى أبدى فى البداية شيئا من التحفظ ، لجأ الى وسيلة المجازية التى درج الناس على كر الأيام على تكريمها . فانتبش سيدات البيان الاثنى عشرة من مراقدهن : « العلم » والفصاحة « ووقار المعنى » والعمق ، الخ ، الخ ، وقد ظهروا له فى منامه وطلابه بأن يبذل جهده لصالح المراسلة التى يرغب فيها روبرتيه . وفى أثناء تبادل التحيات « الشعرية منها والبيانية » ، الذى جاء بعد ذلك ، كانت أشعار شاستلان مترنة بالمقارنة الى تدفقات ووبرتيه المغالية فى تزيدها :

وقد خطف بصرى وميض رهيب ،

ومس أوتار قلبي فصاحة لا تصدق .

عسير استخراجها من العقل البشرى كله ،

وغطى عليها تماما نور التاج .
 الذى يخترق كل شيء بما لا يكاد يطاق من اشعة .
 الى جسم معتم لا يمكن أن يلمع ،
 مفتون اللب ، ذاهل الحجب ، وجدت نفسى فى ابتهاجى ،
 وقد انطرح جسمى على الأرض فى نشوة
 وروحى الضعيفة محتارة مترددة فى أن تمضى بحثا عن طريق
 عساها أن تجد مكانا ومخرجا موثقا
 من الممر الضيق الذى وقعت فيه فى الشرك
 حيث حبست فى المتاعب التى حاك شباكها الحب الصادق .

فبهذه العبارات يصف الأحاسيس التى أثارها فى نفسه وصول رسالة من
 شاستلان . ثم اذ يواصل كتابته نثرا ، يسأل صديقه (الذى يدعو
 بصديق الآلهة الخالدة ، وجيبب الناس ، والصدر البوليسى الرفيع ، المسلى
 بالقصحة المسولة) : « أليس هذا فخامة تعادل عربة فويبوس ؟ ألا يتفوق
 على قيثارة أورفيوس ؟ و « شباة أمفيون ، تلك السفارة العطاردية ، التى
 حملت أرجوس على النوم ؟ » « وأين تكون العين قادرة على رؤية شيء مرئى
 كهذا ، والأذن على سماع الصوت الفضى العالى والصليل الذهبى الرنان . »

وأبدى شاستلان شيئا من التشكك ازاء هذه الحماسة الهاذية . ولم
 يلبث حتى شعر بالملل والاكتفاء وأراد أن يفلق رتاج الباب الذى ظل مفتوحا
 طويلا وعلى مصراعيه أمام « السيدة غرور Dame Vanity » « لقد أغرقنى
 روبرتيه تماما بماء مزنته ، التى قطراتها حين ذابت مثل البرد ، تجعل ثيابى
 متألقة كأنما رصمت بالآلآء ، ولكن ما فائدة ذلك للجسم القائم من تحت ،
 عندما يخدع ثوبى الناظرين ؟ » ومن ثم فاجعله يكف عن الكتابة بهذه الطريقة
 والا فان شاستلان سيقبى برسائله فى النار بغير قراءتها . فان هو كان راغبا
 أن يتحدث على النحو الذى يليق وينبغى بين الأصدقاء ، أمكنه أن يطعن الى
 حسن عواطف جورج .

ولا شك ان اطنابات مجهدة من هذا النوع ، لا تعطينا أية حال
 « للاحساس بأبعاد عصر النهضة وانسجامه » . فان كل شيء يبدو لنا الآن باليا
 متقادما فى العاطفة والأسلوب كليهما . وليس ثمة شك ، مع ذلك ، أن هؤلاء
 الأذكاء كانوا يعدون انفسهم عصريين الى حد فائق . وقد قضى روبرتيه هذا
 روحا من الرضى فى ايطاليا ، « وهى اقليم متعطش الى التجديد . . تعمل فيه
 الاحوال النيزكية عملها فم تسهيل الحديث المزخرف ، وتنجذب اليه جميع
 ما فى العناصر من حلاوة ، حيث لا تلبث هناك حتى تنحل انسجاما وتناغما » .

وواضح انه كان يعتقد أن سر ذلك الانسجام ، هو الحديث المزخرف ، وانه لكى ينافس المرء الإيطاليين ، فبحسبه زخرفة الأسلوب الفرنسي بحليات الكلاسيكية . ومهما يكن من أمر ، فإن الذى حدث بإيطاليا ، التى لم يتنافر فيها الفكر واللغة تنافرا تاما عن الأسلوب اللاتينى النقى ، هو أن البيئة الاجتماعية والاتجاه العقلى كانا أكثر تواءما بكثير مع الميول الانسانية منهما بفرنسا . وقد طورت الحضارة الإيطالية « بصورة طبيعية طراز «الإنسانى» . ولم تكن اللغة الإيطالية فاسدة كالفرنسية بما أدخل عليها قسرا من عبارات ومصطلحات لاتينية .. وانما هى امتصت اللاتينية بغير صعوبة . وعلى النقيض من ذلك كانت الأسس الوسيطة للحياة الاجتماعية بفرنسا ، لا تزال قوية . كما كانت اللغة « وهى أبعد كثيرا من اللاتينية من لغة إيطاليا ، تأبى أن تنطبع بالطابع اللاتينى . ولئن حدث فى الإنجليزية أن العبارات والمصطلحات اللاتينية المقترنة بسعة الاطلاع ، قدر لها أن تلقى سبيلا ميسرا ومدخلا هينا ، فما ذلك الا لسبب قوى هو أن اللغة هنا لم تكن من أصل لاتينى على الاطلاق ، وبذا لم يظهر أى تنافر فى التعبير .

ولو راجعنا ما كتبه « الإنسانيون » الفرنسيون فى اللاتينية فى القرن الخامس عشر ، لم نتبين فيه الا أثرا ضئيلا من التربة الباطنية الوسيطة لثقافتهم . وكلما زادت محاكاة الأسلوب الكلاسيكى امعانا « زادت الروح الحققة اختفاء . فليس فى الامكان تمييز رسائل ومحاضرات روبر جاجان من أعمال غيره من « الإنسانيين » . على أن جاجان هو فى الحين ذاته شاعر فرنسى ، مصدر الهامة كله وسيطى ، وأسلوبه كله قومي باطلاق . وبينما من لم يكتبوا وربما لم يستطيعوا الكتابة ، باللاتينية أنسدوا فرنسيتهم بما أدخلوه فيها من صيغ ملتنة « مصطبغة باللاتينية » . فإن جاجان ، وهو العالم الضليح باللاتينية ، كان حين يكتب بالفرنسية يزدرى المؤثرات البيانية . ورسالته المعنوية « مناظر بين الفلاح والقسيس والحارس » ، وهى وسيطة فى موضوعها ، تعد وسيطة فى أسلوبها . فهى بسيطة وقوية ، مثلها مثل شعر فيون وخير عمل أنتجه ديشان .

فمن هم المحدثون حقا فى الأدب الفرنسى فى القرن الخامس عشر ؟ لا شك انهم أولئك الذين تقارب أعمالهم ما أنتجه القرن التالى عن الجمال . ومن المحقق أنهم ليسوا — مهما عظمت مزاياهم — الكتاب البالى الوقار والفخامة الطنانة الذين يمثلون الأسلوب البرجندى ، ليسوا بشاستلان ولا لامارشى ولا موليتيه . فإن ما تصنعوه من تجديدات فى الصيغ كان بالغ السطحية . وكان أساس فكرهم مفرد الوسيطة جوهرى ، وكانت نزواتهم الكلاسيكية مفرية فى سذاجتها . فهل ينبغي للمرء أن يبحث عن العنصر العصرى فى تهذيب الصيغة ؟ لقد يحدث أحيانا أن هذه الصيغة وإن كانت مصطبغة الى اقصى حد ، تملك من سابغ الرشاقة ما يجعل اللحن الملب ينسينا فراغ المعنى الأجوف .

كثير من الرعاة يقومون في الشراك القاتلة
ويكثر ما ينزل بهم من الضربات والصدمات بحال قلما اتجه الى بهجتهم .
كما أن شياهم ، اذ تولد في ساعة نحس ،
تصاد وتنهك وتجز بجلم ❖ غير مشحوذ ،
ويسرق قصبهم ، اذ ينقل مستظلا بأمان عديم الجدوى .
فالليل يجز الأذى عليهم ، حيث تندفع في ظلماته المنية المدمرة .
وتطير منهم ثمارهم ، عندما يحل عليهم الخراب المصراع ،
ولكن بان ❖ يمسك بنا في قبة حمايته الجيرة .

ذلك ما كتبه جان لوميرده بلج (عمدة البلجيكيين) ، وربما جاز اضافة
الشيء الكثير من القول في هذا الاحكام التفصيلي لجمال شكلي يمت في الشعر .
ولكن لو اخذنا الأمر بجموعه ، علمنا أن مستقبل الأدب لا يكمن هنا . فان
نحن فهمنا في لفظة « المحدثين » معنى من لهم أشد ارتباط بما تلى ذلك من
تطور في الأدب الفرنسي . فان المحدثين يكونون فيون وضارل من أورليان
وشاعر « المحب الذي أصبح (راهبا) فرنسيسكانيا » ، أي مجرد أولئك الذين
ظلوا متباعدين عن الكلاسيكية والذين لم يكدوا عقولهم التماسا لصيغ مسرفة في
ظرفها . ولا شك أن الطابع الوسيطى لموضوعاتهم لا يسلبهم بأية حال سيماء
شبابهم وما يبط بهم من رجاء واعد . فتلقائية تعبيرهم هي التي تجعلهم
محدثين .

واذن فلم تكن الكلاسيكية هي العامل المتحكم في دخول الروح الجديدة
في الأدب . ولا كانت الوثنية أيضا . وكثيرا ما اعتبرت كثرة استخدام التعابير
أو الاستعارات الوثنية « الطابع الرئيسي لعصر النهضة » . ومع ذلك فان هذه
العادة أقدم كثيرا من ذلك العصر . فمنذ القرن الثاني عشر نفسه ، كانت
المصطلحات الميثولوجية تستخدم للتعبير عن مفاهيم العقيدة المسيحية . ولم
يكن ذلك يعد بحال دلالة على عدم التوقير أو عدم التقوى . ومن المحقق أن
ديشان حين يتحدث عن « مجيء (الآله) جوبيتر من الفردوس » ، وفيون حين
يسعد « العذراء المقدسة » باسم « الربة العالية » ، والانسائيين اذ يشيرون الى
آله بسمارات مثل : « الأمير الأعلى » ، والى « مريم » بانها « أم باعت الرعد » ،
« genetrix tonantis » ، ليسوا من الوثنيين بأية حال . ذلك بان
« الرعويات » كانت بحاجة أن يضاف إليها شيء من الوثنية البريئة . ما كانت
لتتخذ أي قارىء عن رايه . ويصرح مؤلف « الباستورله » Pastoralet

❖ الجلم : ما يجزيه ويقول القنبي : أين للعاجم ياكافور والجلم . . (المترجم)

❖ بان Pan اله الغابات والمرعى والرعاة عند الأغريق (المترجم)

الذى يسمى كنيسة السلستان بباريس باسم « المعبد القائم في الغابات العليا » .
 رغبة اصفاء شيء من الغرابة على « تاسوعتى Muse » الى الحديث عن الآلهة .
 حيث يصلى الناس للآلهة ، رغبة منه في ازالة كل غموض ، لكن عمدت ،
 الوثنية ، فان الرعاة واياى مسيحيون ما فى ذلك ريب « . وبنفس الطريقة
 يعتذر مولينيه عن ادخاله « مارس » و « ميترافا » باقتباس اقوال « العقل » -
 و « الفهم » ، اللذين قالاه : « ينبغي أن تفعل ذلك ، لا لكى تبت الايمان فى
 الأرباب والربات ، ولكن لأن « ربنا » وحده هو الذى يلهم الناس على الوجه
 الذى يرضيه (تعالى) ، وكثيرا ما يبلغ ذلك بالهامات متنوعة » .

ويتجلى خطر اشد خطورة على نقاء « العقيدة » ، عندما أظهر بعضهم شيئا
 من الاحترام للنحل الوثنية وبخاصة للأصاحى والذبائح ، كما هو واضح فى
 الآيات التالية :

فى سالف الزمان كانت الأمم غير اليهودية التابعة للآلهة

تنشد الحب بواسطة الأصاحى المتواضعة ،

وهى أشياء وان كان مسلما أنها عديمة الجدوى ،

الا انها كانت مع ذلك نافعة ومخصوصة ،

بكتير من التيارات الهامة وذات مزايا كبيرة .

تظهر بالحقائق أن خدمات الحب

والاحترام المتواضع ، التى تؤدى أينما كان مستقرها

كانت كافية لاختراق الجنة والجحيم .

وتلك مقطوعة من قصيدة « قول الحق » ، « أحسن قصائد شاستلان »
 التى أوحى بها اليه وفارؤه لدوق برجنديا ، والتى نسى فيها تفاصيله فاطلق
 العنان لفضبه السياسى .

ولكى تنتصر روح العصور الوسطى المضطحة على الوثنية ، لم تكن هناك
 حاجة تدعو الى الارتداد الى الأدب الكلاسيكى . فقد أظهرت الروح الوثنية
 نفسها ، بأوفى قدر ممكن فى « قصة الورد » ، لا متكررة فى ثوب بعض
 العبارات الأسطورية (الميثولوجية) ، فليس هنا ممكن الخطر ، وانما ممكنه
 هو المفهوم والالهام الغزلى بأكمله لهذا العمل ، أشد الأعمال كلها ذيوعا بين
 طبقات الشعب . فمئذ بواكير العصور الوسطى الأولى فصاعدا ، وجدت
 « فينوس » و « كيوييد » ملاذا فى هذا المجال . بيد أن الوثنى الكبير الذى
 دعاهما الى الظهور بقوة على مسرح الحياة واجلسا على العرش انما هو جان

« التاسوعة أو الموزياء إحدى الربيات التسمية الشيعيات اللواتى يحين الفناء والشر والفنون
 والمعلوم (فى الميثولوجيا الامريكية) » - (للترجم) .

ده مين - فانه حين مزج بالتصورات المسيحية للسعادة الأبدية ، اشد أنواع مديح الشبق والاعتلام جرأة ، علم أجيالا عديدة أن يقفوا موقفا بالغ الغموض ازاء العقيدة . لقد تجرأ على تشويه سفر « التكوين » من أجل اغراضه الفاجرة يجعله « الطبيعة » تشكوا من الناس لأنهم يهملون وصيتها بالتناسل . بهذه الكلمات :

واذن فأعني يا الهى الذى لقي الصليب ،

فانى أنعم كثيرا لأنى صنعت الانسان .

ومن المدهش أن الكنيسة ، التى كانت تقضى ببالح الشدة على آتفه زيف عن العقيدة Dogma يتصف بالطابع التأمل ، قد عانت من زيف السماح لتعليم هذه القصة التى أوشكت أن تكون كتاب صلوات الارستقراطية ، بأن ينتشر مع الافلات من كل قصاص (وذلك لأو « قصة الودرة » ، لم تكن تقل بحال عن الوصف المذكور) .

ولكن جوهر التجديد العظيم يكمن فى الوثنية بدرجة أقل منه فى استخدام اللسان اللاتينى الفصيح . وربما أمكن أن يكون صوغ التعبير وابتداع الصور الكلاسيكيان ، بل حتى العواطف المستعارة من العصور الوثنية القديمة ، منها قويا أو سندا لا غنى عنه فى عملية التجديد الثقافى ولكنها أشياء لم تكن فى يوم من الأيام مصدر القوة المحركة له . لقد كانت روح عالم النصرانية الغربية قد أخذت تتجاوز فى نموها كل أشكال وطرائق الفكر الوسيط التى أصبحت قيودا معوقة . وغنى عن البيان أن العصور الوسطى عاشت على الدوام فى ظلال العصر القديم ، وأنها كانت على الدوام تسلم الى الخلف كنوزه ، أو ما كانت تمتلكه منها حيث كانت تفسره وفق المبادئ الوسيطة حقا : اللاهوت المدرسانى والفروسية ، والزهد وأدب الكياسة والمجاملة . والآن - فلقد شرع الفكر بدافع نضج باطنى ناله ، بعد أن ألم زمنا طويلا بأشكال العصر القديم ، روحه . هذا وإن بساطة الثقافة القديمة ونقاءها اللذين لا يشق لهما فبار ، وكذا دقة تصورهما وتصبرهما ، وفكرهما السهل الطبيعى واهتمامهما القوى بالناس والحياة ، كل ذلك بدأ ينبثق فى عقول الناس . ولذا فإن أوروبا ، بعد أن عاشت فى ظل الثقافة القديمة ، عادت فعاشت فى ضوء شمسها مرة ثانية .

على أن هذه عملية تمثل وامتصاص الروح الكلاسيكية ، كانت معقدة ومملوءة بالتناقضات . ذلك أن الشكل الجديد والروح الجديدة لا يتلاقيان حتى ساعتئذ . فربما أمكن الشكل الكلاسيكى خدمة التصورات القديمة : فقد يقدم أكثر من انسانى واحد على اختيار « الاستروفية الصافوية » * فى كتابته لقصيدة دينية مصدر الهامها وسيطى بعث . وذلك بينما الأشكال التقليدية

* الاستروفية الصافوية : Sapphic Strophe نوع من اللقطات الرباعية التى تملأ شعر صافو اليونانية . (لترجم) .

ربما احتوت على روح العصر القادم - وليس شيء أكثر خطأ من المطابقة بين الكلاسيكية والثقافة المصرية .

لا يزال القرن الخامس عشر بفرنسا والأراضي المنخفضة كليهما وسيطيا في عيونه . فإن معيار نغم الحياة لم يكن تغير بعد . فالفكر المدرساني ، بما ركب عليه من رمزية وشكلية قوية ، والتصور الثنائي المطلق للحياة والعالم ، كانا لا يبرحان مسيطرين . ولم يزال قطبا الفكر هما الفروسية والطبقية . وأسدت التشاؤمية العميقة ظلا قاتما عاما على الحياة . وران المبدأ القوطي على الفنون . بيد أن كل هذه الأشكال والطرائق كانت في طريقها إلى الزوال . ذلك أن ثقافة عالية وقوية تضمحل وتزوي ، ولكن أشياء جديدة تولد في الحين ذاته وفي المجال ذاته . لقد أخذ المد يدور دورته ، وأوشكت نعمة الحياة أن تتغير .

قاموس الأعلام والمصطلحات

حرف (ا)

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| Passion, order of the | الام المسيح (هيئة قرسان) |
| L'escu vert | الاكليل الأخضر (هيئة) |
| Upton, Nicolas | أبتن (نيقولاس) |
| Abbeville | أبفيل |
| Innocents, church and churchyard | الأبرياء ، (كنسية ومقبرة |
| of the, in Paris, | (بياريس) |
| Epigram | اييجرام |
| Worthues, the nine | الأجدرون أو الفضلاء التسع |
| Agricola, Rodolph, | أجريكولا (رودولف) |
| Agincourt, Battle of | أجنكور (معركة) |
| Courtesy | أدب المجاملة الكيسة أو الدمة |
| Adrianople, | أدرنة |
| Adrian, St. | أدريان (القديس) |
| Adam and Eve, by Van Eyk | آدم وحواء تصوير يان فان آيك |
| Armenia, Léon de Lusignan, King | أرمينية : ليون د لوزينيان (ملك) |
| of | |
| Edward III, King of England, | ادوارد الثالث (ملك إنجلترا) |
| Edward, Prince of Walse, the Black | ادوارد (أميرة ويلز ، الأمير الأسود) |
| Prince, | |
| Edward IV, King of England | ادوارد الرابع : (ملك إنجلترا) |
| Adolphus, St. | ادولفوس (القديس) |
| Aubriot, Hugues | أوبريو (هوج) |
| Arras, | أراس |

Arras, Peace Congress of
Arras, Treaty of,
Arras, Vauderied'
Urbanists,

Artevelde Philip Van,
Arlois, Robert of
Arthur, King,
Ardres, Meeting of
Armagnacs, Party of the
Armentières, Petronelle, d'
Arnolfini, Giovanni, 260,
Areopagite, Pseudo-Dionysius the
Ariosto, Ludovico
Estavayer, Gerard d'
Mortyrdom of St Erasmus

Martyrdom of St Hippolytus
Estienne, Henri
Seven Sacraments The by Rogier
van der Weyden Escorial,
Escorial

Escouchy, Mathieu d'
Alexander the Great
Escu vert à la dame blanche,
ordre de l'
Achatius, St
Achéry, Luc d'

Minims
Dogmatic
Ignatius, St, see Loyola
Platonism
Casuistry
Plato

Neo-Platonism
Avignon,
Avis, order of
Imitation of Christ
Pays de Vaud
Eck, Johannes,
Eckhart, Master

آراس (مؤتمر صلح)
آراس (معاهدة)
آراس ، (فتنة)
الأربانيون

ارتفلد (فيليب فان)
أرتواه (روبرت ده)
آرثر (الملك)
آردر (اجتماع)
الأرمانيك (حفلة) (حزب)

أرمنتير (بتروتل ده)
أرنولفين (جيوفاني)
الأريوباجت (ديونيسيوس المنتحل)
أريوستو (لودوفيكو)
استافاييه (جيرار)

استشهاد القديس ارازموس
استشهاد القديسة هيبوليتوس
تصوير ديرك بوتس

استين (هنري)
الأسرار المقدسة السبعة - تصوير
روجير فان دوايكن
الاسكوريال

اسكوشي (ماثيو)
الاسكندر الأكبر

الاكليل الأخضر للسيدة البيضاء
أشايوس (القديس)
أشيري (لوك ده)

الأصاغر
اعتقادي جزمي
أغناطيوس ليولا (القديس)
الانفلاطونية (مذهب)
الافتاء (في قضايا الضمير)
أفلاطون

الانفلاطونية الحديثة
أفنيون

آفي (هيئة رهبان)
الاقتداء بالمسيح
أقليم القود
ايك (يوهان)
أكهارت (الميتر)

Alain, see Laroche

Ethnographic

Alost,

Elizabeth of Hungary, St

Amadis of Gaul

Amboise, Cardinals of

Emerson, R.W.

Ahansons, de Geste,

Antwerp

Anjou, Louis of

Angers,

Andrew, St, brotherhood of, cross of

Anthony, St

Innocent VIII, pope,

Autun, Altar of

Utrecht, Tower of, Bishopric of

Auxerre,

Ugolino della Gherardesca

Oudenarde

Or, Madame d'

Orange, William of

Aurai, Battle, of

Orgemont, Pierre d'

Jerusalem, Kingdom of

Orleans, House of

Orleans, Louis, duke of

Orleans,

Orleans, Charles

Oresme, Nicholas,

Occamites,

Okeghem, John of

Ovid,

Erasmus, St,

Erasmus, Desiderius

Isabella of Portugal, Duchess of Burgundy,

Isabella of France, Queen of England

آلان (أنظر لاروش)

الانثروبولوجيا الوصفية (علم السلالات الوصفى)

آلوست

اليزابيث الهنغارية (القديسة)

آماديس من حول

أمبواز (كرادلة)

امرسون (ر . و .)

أناشيد البطولة

آنتورب (أنفرس)

أنجو (لويس ده)

إنجرس

أندرو (القديس : جمعية رهبان صليب)

انطران (القديس)

انوسنت الثامن (البابا)

أوتان (هيكل)

أوترخت (برج . اسقفية)

أوجزير

أوجولينو دلاجيراردسكا

أودينارد

أور (مدام ده)

أورانج (وليم من)

أوراي ، (موقعه)

أورجمون (بيير ده)

أورشليم (مملكة)

أورليان (بيت)

أورليان ، (لويس . الدوق)

أورليان

أوريان (شارل ده)

أوريزم ، (نيقولاس)

أوكاميت

أوكيجم ، (جان ده)

أوفيد

ايرازموس ، (القديس)

ايرازموس ، (دزيدريوس)

ايزابيلا البرتغالية (دوقة برجنديا)

ايزابلا الفرنسية (ملكة إنجلترا)

Isabella of Castile, Queen of Spain
Isabella of Bourbon, Countess of
Charolais, Consort of Charles
the Bold,

Isabella of Bavaria Queen of
France,

Este, Ippolito d', Cardinal
Yves, St

Eyck, Jan Van
Eyck, Hubert Van
Eyck, Brothers Van

Aeneas Sylvius Picco Lomini, Pope
Pius II,
Ailly, Pierred,
Ypres,

إيزابلا القشتالية ، (ملكة أسبانيا)

إيزابيللا البوربونيه ، (كونتيس
شاروليه زوجة شارل الجسور)
إيزابيللا (البافارية) ملكة فرنسا

إيست ، (ايوليويه ده) الكردينال
ايف (حواء) ، القديسة
آيك (هيوبرت فان)
آيك (هيوبرت فان)
آيك ، (الشقيقان فان)
انياس سلفيو بيكو مينى
الابا بيوس الثانى
دايى (بيبير)
فايبير

حرف (ب)

Le Pope de la Lune
Barante, Prosper de,
Paris,
Paris University of
Paris Geffroi de
Parlement de Paris
Paris, Burgher de
Basele, Monne de,
Basin, Thomas, bishop of Disieux
Bavaria, Isabêlla of, see Isabella.
Bavaria, Margaret of, Duchess of
Burgundy,

Bavaria, John of, éléct of Liege.
Palamedes,
Pulci, Luigi
Balue, Jean, Bishop of Evreux,
Palaeologus, John, Emperor of
Constatinople, ,
Bamborough, Robert,
Pantaleon, St,
Baudricourt, Robert de

(البابا البجنون) بابا القمر
بارانت ، (بروسبر ده)
باريس
باريس جامعة
باريس جفروا ده
باريس المملكة العليا
باريس مواطن من
بازل (مون - ده)
باسان (توماس ، اسقف ليزيويه)
بافاريا (ازابيللا من) انظر ايزابيللا
بافاريا (مرجسريت من) دوقة
برجنديا
بافاريا ، (جون يوهان من) منتخب
ليبيج
بالاميلس
بالكى (لويجي)
بالو (جان - اسقف افرويه)
بالولوجوس حنا ، امبراطور
القسطنطينية
بامبور (روبير)
تتاليون (القديس)
باودريكور (روبير ، ده)

Bayard, Pierre de Terrail, (Seignear de)

Baerze, Jacques de,

Byron

Paele, George van de,

Petrarch

Petrograd

Petrus Cristus,

Virginity

Bedford, John of Lancaster duke of,

Praguerie,

Pyramus and Thisbe,

Barbara, St.

Bertulph, St.

Berthelemy, Jean,

Burgundy, Mary of

Burgundy, House of,

Burgundy, Dukes of.

Burgundy, Court of

Burgundy, Anthony of,

Buryundy, Anne of, Duchess of Bedford

Burgundians, Partg of the,

Burkhardt Jacob

Berlin,

Bernard, St.

Bernardino of Siena,

Brugman, Jan,

Bruges,

Breugel, Peter,

Prudentius,

Prussia

Provind,

Brussels

Broederlam, Melchior,

Berry, John, Duke, of

بايار (پير ، ده تيراي) سنيور ده

بانرز (چاك ، ده)

بايرون

بايل (جورج فان ده)

بتراارك

بتروجراد

بتروس كريستوس

البتولية

بدفورد ، (جون من لانكاستار :

بادوق)

البراجية (الفتنة)

براموس وتسمي

برباره (القديسة)

برتالف ، (القديس)

برتلمى (جان)

برجنديا ، (ماري ، ده)

برجنديا (اسرة)

برجنديا (ادواق)

انظر فيليب الجري . وجان غير

الهيساب . وفيليب الطيب .

وشارل الجسور

برجنديا (بلاط)

برجنديا (انطوان ، ده)

برجنديا (انا ، من) دوقه بدفورد

البرجنديين (حزب)

بركهارت (ياكوب)

برلين

برنارد (القديس)

برنالدينو (من سينا)

بروجمان (يان)

بروج

بروجل (بيتر)

برودنتيوس

بروسيا

بروفانس

بروكسل

برويدر لام (ملكيور)

برى (جان ، دوق)

Prés, Josquin de.
Bridget of Sweden, St.

«Annunciation», (by Jan Van Eyck)

Ethnography

Peter, St. Corporal of
Patrician

Blois, Jehans de,

Plourants,

Plouvier, Jacotin,

Ploémiel

Pelias

Pelias Plessis-Les-Tour

Penthesilea,

Blaise, St.

Venetians

Binchois, Gilles,

Penthièvre, Jeanne de

Bungyan, Jhon

Benedict XIII, Pope at Avignon,

Bois, Mansart du

Boiardo, M.M.

Bouts, Dirk

Poitiers, Allénor de

Poitiers, Battle of

Ponchier, Etienne, bishop of Paris,

Beaugrant, Madame de,

Bourbon, John of,

Bourbon, House of,

Bourbon, Jaques de,

Bourbon, Louis of,

Bourg en Bresse,

Bourges

Borgia, Cesare,

Porcapine, Order of the,

Borromeo, St. Charles,

Porete, Marguerite

Beauvais, Vincen of,

بريه (جوسكان ده)
بريدجت (من السويد القديس)
بشارة الملاك جبرائيل تصوير يان
فان آيك

البشرىات الوصفى (علم السلالات
البشرية الوصفى)

بطرس (القديس) مفرش القربان
البطريقى (الوجيه)

بلواه (جيهان ، ده)

(بلورانت) « النائحات »

بلوفيه (جاكوتان)

بلورمل

بلياس

بليس (ليه تور)

بنشيليا

بليز (القديس)

البنادقة

بنشواه (جيل)

بنتيفر ، (جين ده)

بنيان (جون)

بيندكت الثالث عشر (البسابا فى

أفنيون)

بواه (مانسار دو)

بويارده ، م . م .

بوتس (ديرك)

بواتيه ، (اليانور ده)

بواتيه ، (معركة)

بونشييه ، (اتيان ، اسقف باريس)

بوجران (مدام ، ده)

بوربون (جان ده)

بوربون ، (اسرة)

بوربون (جاك ده)

بوربون (لويس ده)

بورج فى بريس

بورج

بورجيا (سيزار)

بوركوبين (هيئة رهبان)

بوروميو ، (سان شارل)

بوريت ، (مرجريت)

بوفيه (فنتسان ده)

Bouvier, Gilles le, dit leheraut
 Berry,
 Boccaccio, Giovanni,
 Boucicaut, Jean le MeingreMaré-
 chal,
 Paul, St.
 Boulogne,
 Beaumanoir, Robert de
 Bonaventura, St.
 Beaune, Alter of,
 Beaumont, Jean de,
 Bonet, Honoré
 Beauté Castle of,
 Beauneveu, André,
 Boniface VIII, Pope,
 Boniface, Jean de
 Pot, Philippe
 Bouillon, Godfrey of
 Bucil, Jean de,
 Poilu
 Rhetoricians
 Bethlehem
 Bétisac, Jean
 Petit, Jean
 Régards
 Burne Jones, Edward,
 Péronne, Treaty of,
 Pisan, Christine de,
 Pisa, camposanto at,
 Busnois, Antoine,
 Bussy, Oudart de,
 Baker, John
 Belon la Folle,
 Fraterhouses, see Brethren of the
 Common Life
 Pius, St.
 Bièvre, Castle of,

بوفنيه ، (جيل له ، المسمى برى
 ابشارانى)
 بوكاتشيو (جيوفاني)
 بوكيكو (جان لومينجر - ماريشال)
 بولس (القديس)
 بولونيا
 بومانوار (روبرت ده)
 بوناڤتورا (القديس)
 بون (هيكل كنيسة)
 بومون (جان ده)
 بونيه (اوتوريه)
 بونيه او الجمال (قلعة)
 بونيفر (اندريه)
 بونيفاس الثامن (البابا)
 بونيفاس ، (جان ده)
 بوه - (فيليب)
 بويون ، (جود فرى ده)
 بويل ، (جان ده)
 البياده القديس
 البيانيون
 بيت لحم
 بيتيساك ، (جان)
 بيتي ، (جان)
 بيجار (طائفة)
 بيرن جونز ، (ادوارد)
 بيرون ، (معاهدة)
 بيزان (كرستين ده)
 بيزيرا (المعسكر المقدس قرب)
 بيزنواه : (انطون)
 بيسي (اودار ده)
 بيكر (جون)
 بيلون الحيقاء
 بيوت الرهبان ، (انظر : اخوية
 الحياة المشتركة)
 بيوس (القديس)
 بيسفر (قلعة)

حرف (التاء)

Squire

تابع الفارس

Tacitus,
Tartars,
Pheasant
« Leal Souvenir » by Jan Van Eyck
Trastamara, Don Henride,
Trazegnies, Gillon de,
Grand Turk
Turks
Trent, Council of
Religion
Troyes
Triolus
Tréguier
« Aduration of the Shepherds ».
Chaucer, Geoffery
Beau Geste
« Purification of the Virgin », by the Brothers of Limburg
Offrande
Pathos
Representation
Representative art
Personnages
Farce
Tours
Turlupins
Pietism
Touraine, Jean de, dauphin of Franc
Tourani Jean Chevrot, Bishop of Tomyris
Tomas, Pierre,
Thomas Aquinas, St.
Tuetey, A.
Tristram, and Yseult
S'Avanchier par armes
Tirlemont
Taine, Hippoloyte
Teutonic Knights
Tewkesbury, Battle of

تاكيتوس
التتار
التدرج
« تذكار ليال » من عمل يان فان آيك
تراستامارا ، (دون هنري ده)
تراز نيبس ، (جيون ده)
السلطان التركي
الترك
ترنت (مجمع ديني)
ترهيبية
ترويس
ترويلوس
تريجييه
« تسبيح الرعاة صورة »
تشوسر (جيوغري)
التصرفات الكريمة
« تطهير العذراء » تصوير الاخوة لبرج
التقدمة (العطاء)
التفجعية (اثاره الشفقة)
التمثيل التعبيري والتشكيل
التشكيل التمثيلي (فن)
تمثيل الشخصيات
التمثيلية الهزلية الهازلة
تور
تورلوبيان
التقوية
تورناي ، (جان ده ، دوفان فرنسا)
تورنا ، (جان شغروه ، اسقف)
توميريس
توماس (بيدر)
توماس الاكوينى (القديس)
توتى ، (ا .)
تريسترام (وايزولت)
التقدم فى الحياة بحد السلاح
تيرلونت
تين ، (هيبوليت)
التيوتون (الفرسان)
نيوكسبرى ، (معركة)

حرف (التاء)

Thucydides,
Theocritus,

ثوسيديدس
ثيوكريتوس

حرف (ج)

Gaguin, Robert,
Garin le Loherain
Gaston Phébus, Court of Foix
Gaston phebus son of the Cont
of Foix
Jason,
Gavre, Battle of
Galois
Joan, of Arc,
John the Good, King of France,
Jean Sanspeur duke of Burgundy,
Jannequin,
Gideon
Granda
Granson, Battle of
Granson, Othe de
Guernier, Laurent
Groningen
Grekory the Great Pope
Golden Fleec, order of the
Guesclin, Bertrand du
Gieca Ceupidiqia
Clasdale, William
Guelders, Duke of
Galois and Galoises
Gloucester, Humphery Duke of
Gloucester, Thomas of Wood
Stook duke of,
Aestheticism
Gonzaga, Francesco
Genoa
Geneva
Giotto,

جاجان (روبر)
جاران لولوهرين
جاستون فيبوس (كونت فواه)
جاستون فيبوس (ابن كونت ده
فواه)
جاسون
جافر (معركة)
جالوا
جان دارك
جان الطيب (ملك فرنسا)
جان غير الهيار (دوق برجنديا)
جانكان
جيدعون
جراندا
جرانسن (معركة)
جرانسن (أوت من)
جرنيه (لوران)
جروننجن
جريجورى الكبير (البابا)
الجزء الذهبية (هيئة فرسان)
جسكلان (برتراند دو)
المشع الأعمى
جلادزيل ، (وليم)
جلدرز (دوق)
الجلوائيين والجلوائيات
جلوستر ، (همفري ، دوق)
جلوستر ، (توماس من وود ستوك)
(دوق)
الجمالى (المذهب الجمالى)
جزاجا (فرانسكو)
جينون
جنيف
جوتو

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| Goethe, | جوته |
| Godefroy, Denis | جود فروي (دنيس) |
| George, St., Sword of | جورج (القديس سيف) |
| George I, King of England, | جورج الاول (ملك انجلترا) |
| Gorcum | جوركوم |
| Joseph of Arimathea | جوزيف من اريمانيا |
| Joseph, St., | جوزيف (القديس) |
| Josquin des Prés, | جوسكان ديه پريه |
| Gauvain | جوفان |
| Jouvenel, Jeen | جوفنل (جان) |
| Goes, Hugo van der | جوز (هوجوفان دير) |
| Guyenne Charles of | جوين (شارل ده) |
| Geertgen of Sint Jan | جيرتجن ده سنت يان |
| Jerome, St., | جيروم (القديس) |
| Gerson, Jean | جيرسن (جان) |
| Giles, St., | جيل (القديس) |
| Guinevere, | جينيفر |
| Germain, Jean, bishop of Chalons, | جيرمان (جان ، اسقف شالون) |
| James, St., | جيمس (القديس) |
| James, William | جيمس (وليم) |
| James I, King of England | جيمس الاول (ملك انجلترا) |
| Genas, François de, | جيناس (فرانسواده) |
| Memento. mori. | حنية الموت (التذكير) |
| Lamb, Adoration of the | الحمل (تمجيد أو عبادة) |
| By Brothers Van Eyck. | تصوير الشقيقتين فان آيك |
| Dolce stil nouvo | الحلو جديد |
| Hundred Years War | حرب المئة عام |
| Accolade | حفل رسم الفارس |
| Emtermets | حفل ترفيهي |
| Folk Tale Emblem, | الحكاية الشعبية |
| Folies moralisées | حلية السارة أو نفسها |
| Agnus Dei | الحماقات ذات العبرة الأخلاقية |
| Lists. | حمل الله |
| Vita Nova | حومة حلية |
| Engins | الحياة الجديدة |
| | الحيل الآلية |

حرف (خ)

| | |
|--------------|-------------------------------------|
| Altar Pieces | خلفية الهيكل (الزخارف المحيطة به) |
| Cavalier | خيال (شهم) |

حرف (د)

| | |
|--|---------------------------------------|
| David, Gerard | دافيد ، جيرار |
| Damian, St., | داميان (القديس) |
| Dante | دانتي |
| David, King | داود (الملك) |
| Dresden | درسدن |
| Armour | درع |
| Coat Armour | الدروع والأسلحة بشاراتها |
| Denis the Carthusian | دنيس الكرتومي |
| Denis, St., | دنيس (القديس) |
| Denys le Chartreux, (See Denis the Carthusian) | دنيس له شارتروه (انظر دنيس الكرتوس) |
| Vertige | الدوار |
| Durand, Guillaume | دورانده (جيوم) |
| Durand, Gréville, | دورانده - جريفيل |
| Durer, Albrecht | دورر (البرخت) |
| Dufay, Guillaume | دوقاي (جيوم) |
| Dominicans | الدومينيكان |
| Domremy | دومريمي |
| Douai | دوواي |
| Dijon, Ducal Palace at | ديجون |
| Dijon, Tabernacle at | (قصر الدوقية في) |
| St. Peter's Abbey at Ghent. | ديجون (معبد) |
| Deschanps Eustache | دير القديس بطرس بغنت |
| Deventer | ديشان (يوستاش) |
| | ديفنتر |

حرف ال (ر)

| | |
|----------------------------------|---|
| Rabelais, Francois, | رابليه (فرانسوا) |
| Ravestein, Philippe de, | رافستين (فيليب ده) |
| Rallart, Gaultiet | رالار ، (جولتييه) |
| Rembradt, | رامبرانت |
| Reims, Notre-dame of | رانس (ريمز) كنيسة نوتردام |
| Provost | رئيس بلدية ، عمدة ، حاكم |
| Maitre d'hotel | رئيس السقا |
| Reims, Guyde Roye, Archbishop of | رانس (ريمز) جي ده روي ، كبير أساقفة) |
| Garter order, of the | رباط الساق (هيئة فرسان) |
| Rebreviettes, Jennet de, | دبرفيت (جينيه ده) |

« Man With The Glass of Wine »

The

« Pieta »

Bucolic

Idyll

Pastoral

Pastourelle

Danse Macabre

Free Spirit, Order of

Macabre

Rondel

Robert et Jean

Rotterdam

Ruremonde,

Rosebeke, Battle of

Rose of Viterbo, St,

Rozmital, Léon of

Roch, St,

Roche-Derrien, la

Rochefort, Charles de

Rolin, Nicolas

Rome,

Romann

Romuald, St,

Romulus,

Ronsard, Pierre

Rouen

Roye, Jean de

Roysbroeck, Jan

Ribemont

Richard, Friar

Richard, II, King of England

Richard of Saint Victor

Rickel,

Raynaud, Gaston,

Rene of Anjou, titular King of

Sicily

« الرجل وزجاجة الخمر » صورة

« الرحمة أو المنتحية » صورة

دعوى ريفي (البوكلو)

الرعي انشاعري

دعوى

الرعية الصغيرة (القصيدة)

رقصه الموت

رمضان الروح الحرة

دهية الموت

رندل (قصيدة) من ١٣ بيت

قافيتين

روبرتية (جان)

روتterdam

رورمونده

روزبيك (واقعة)

روز ده فيترو (القديسة)

روزميتال (ليون ده)

روش (القديس)

لاروش - (ده ريان)

روشور (شارل ده)

رولان ، نيقولاس

روما

الرومانس (: الرومونت) ، أشعار

رومالد (القديس)

رومولوس

رونسار ، بيير

رووان

روي (جان ده)

رويز برويك ، (يان)

ريبونت

ريتشارد ، (الراهب)

ريتشارد الثاني (ملك إنجلترا)

ريتشارد ده سان فكتور

ريكل

رينوه ، (جاستون)

رينيه دانجو، ملك (صقلية الاسمي)

حرف (ز)

| | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| Xavier see St. Francis | زافيه ، (أنظر فرانسو القديس) |
| Zeeland, | زيلند |
| Zenobio, St. | زينوبيو (القديس) |
| Zwolle | زفول |
| Intuition | ال زكاة (الحدس) |
| « Visitation », by the Brothers of | زيارة العفراء ، تصوير الأخوة |
| Limburg. | لمبرج - |

حرف (س)

| | |
|--|----------------------------------|
| Saturn | ساترن (رجل) |
| Hours of Turin | ساعات توران |
| Heures d'Ailly, | ساعات دايي (الجميلة) |
| Lesbelles, | « ساعات شايثللي الفنية جدا تصوير |
| « Tres Riches Heures de Chautilly » by the Brothers Limburg. | الأخوة لمبورج |
| Suffolk, Michael de lapole, earl of | سافولك ، (ميكائيل ده لاپول |
| | ايرل |
| Saint-Pol, Louis de Luxembourg | سان پول ، (لويس ده لكسمبرج ، |
| count of, | كونت) |
| Saint-Pol, Louis de Luxembourg | سان پول ، (لويس ده لكسمبرج |
| count of, | كونت) |
| Saint-Pol, Jean de, Lord of Haut- | سان پول ، (جان ده ، لورد |
| bourdin, | هوتبوردين) |
| Saint-Pol, Hôtel de, | سان پول (قصر) |
| Serbia, | سربيا |
| Savoy, House of, | سافوي (بيت) |
| Savoy, Amé VII of, | سافوي ، (أميه السابع) |
| Savonarola Girolamo, | سافونا رولا (جيرولامو) |
| Salmon, Pierre, | سالمون (بيير) |
| Sancerre, Louis de, | سانسير ، (لويس ده) |
| Sebastian, St, | سباستيان ، (القديس) |
| Saxony, Duke of | سامونيا (دوق) |
| Salisbury, William Montague-Eart | سالسبوري. (وليم مونتاجو لورد) |
| of, | سالواتي ، (كولاتشيو) |
| Salutati, Coluccio, | استاندونك (يان) |
| Standonck, Jan | ستافلور ، (جان ده) |
| Stavelot, Jean de | ستراسبورج |
| Strasbourg, | |

| | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| Stephen, St, | ستيفن (القديس) |
| Celestines, Monastery of the | السليستين (دير بافنيون) |
| at Avignon | سان دنيس |
| Saint-Denis | سان جون ، (هيئة) |
| St John, order of | سان كوزم (قرب تور) |
| Saint-Cosme near Tours | سان لييه |
| Saint Lié, | (سانت امبول) صورة |
| Sainte Ampoule, | سان اومير |
| Saint-Omer, | سالازار ، (جان ده) |
| Salazar, Jean de, | سجود المجوس (تصوير الاخوة |
| « Adoration of the Magi » by the | المبرج) |
| Brothers of Limburg | السخرية الاستهزائية (ضرب) |
| Burlesque | سكوديل « (يان فان) |
| Scorel, Jan Van | سكيبو |
| Scipio | سلام |
| Ave | سلوتر (كلاوز) |
| Sluter, Claus, | سلويز |
| Sluys | سمبي (انظر كروي ، فيليب ده) |
| Sempy, see Croy, Philippe de | سمسون |
| Samson | سميراميس |
| Semiramis | سنلي |
| Senlis | سوارى الملك |
| Mosquetaire | سوتومايور |
| Sotomayor, | السوداوية |
| Melancholy | سوريل (اجنس) |
| Sorel, Agnès, | موسو ، (هنرى) |
| Suso, Henry, | سومور (قلعة) |
| Saumur, Castle of | السيف (هيئة فرسان) |
| Sword, order of the | منيلونيه |
| Selonnet, | سينا (انظر برناردنيو) |
| Siena, see Bernardino | سينيكا |
| Seneca, | |

حرف (الشين)

| | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| Châtelier, Jaiques du. bishop of | شاتيليه (جاك دو ، اسقف باريس) |
| Paris | |
| Chatti, | شاتي |
| Armourial bearings, Blazon, Coat | شارات النبالة |
| of Arms | |

Herald

Chartier, Alain,

Charlemagne,

Charles V, King of France

Charles V, Emperot

Charles, VIII, King of France,

Charles, VII, King of France

Charles the Bold duke, of Burgundy, earliet, count of charolais.

Chartieu, Monastery of

Chastellain, Georges

Charles VI, King of France

Charny, Geoffroi de,

Charalais, Count of see Charles the Bold

Churolais,

Chumpmol, Carthusian monastery

Sprenger, Jacob

Caput mortuum

Arbre de Bartailles

Scutcheon

Blazonry fourteen

Formalism

Holy Martyrs, Fourteen

Chopinell, Jean

Herald

Chaise, Dieu, la

Champion, Pierre

Motto

Cicero

Ouxiliary Saints

Chevalier, Etienne

Chevrot, Jean, == Tournai bishop of

Shakespeare

Porcupine

Adoration of the Magi by the Brothers of Limburg.

Sicily, Crown of

الشاراتي (المستول عن شارات النبالة)

شارتيه (ألان الشاعر) شارلمان

شارل الخامس (ملك فرنسا)

شارل الخامس (الامبراطور)

شارك الثامن ، (ملك فرنسا)

شارك السابع (ملك فرنسا)

شارل المبسور دوق برجنديا سابقا كونت شاروليه

شارليوه ، (دير)

شاستلان ، (جورج)

شارل السادس (ملك فرنسا)

شارني ، (جيوفروا ده)

شاروليه (كونت ده ، انظر شارل المبسور)

شارولين

شامبول (دير كرتوس)

شيرانجر (ياكوب)

شبه ميت

شجرة المعارك

شعار النبالة

شعار النبالة (رسم)

الشكلية

الشهداء المقدسون (الاربعة عشر)

شوينيل (جان)

شعارات النبالة (المستول عن

لاشيز - ديو (كنيسة)

شامبيون (بيير)

الشعار

ستيشرون

الشفعاء الناصرون (القديسون)

شيفالييه (اتيان)

شيفروه (جان انظر اسقف تورناي)

شيكسبير

الشبهم (هيئة)

صلاة (سمود) المجوس (تصوير

الاخوين لمبورج)

صقلية (تاج)

Sicily, Heralid

Triptych

Genre

Genre

L'observance

Tapistry

صقلية (شاراتي)

صورة ثلاثية الألواح

الضرب (١)

ضرب تصوير (٢) مناظر الحياة اليومية

الطقوس

الطناقس المعلقة

حرف (ع)

« Lamb, Adoration of the » by the
Brothers Van Eyck.

Madonna of the chaneellor Rolin,
by Jan Van Eyck

Saracens

Antiquity

Alderman

« Devotio Moderna »

Racial

Remission

Innocents Day

Corpus Christy

« عبادة الحمل » تصوير الاخوة
فان آيك

« عذراء المستشار رولان » تصوير
يان فان آيك

العرب

العصر القديم (العتيق)

عضو مجلس المدينة

« العقيدة الحديثة »

عنصري (عرقي)

عفو

عيد الطفولة البرينة

عيد الجسد

حرف (غ)

Gaulois

Ghent

غالي

غنت

حرف (ف)

Eques

Varennas, Jean de,

Farinata degli Uberti

Fazio, Bartolomeo,

Fostolfe, Sir John,

Enter mets

Valois, House of

Valenciennes,

Weyden, Rogier Van Der

فارس روماني

فارين (جان ده)

فاريناتا دجلى اوبرتى

فازيو (بارتولوميو)

فاستولف (سيرجون)

فاصل ترفيهي (حفل)

فالواه (بيت)

فالنسين

فايدن ، روجير فان در

| | |
|---|--|
| Jouvencel | الفتى اليافع |
| Pradin, Antoine | فرادان (انطوان) |
| Francis I, King of France | فرانسوا الأول (ملك فرنسا) |
| Francis Xavier, St, | فرانسوا زافيرييه (القديس) |
| Frankenthal, | فرانكنثال |
| Frederick III Emperor, | فردريك الثالث (الامبراطور) |
| Knighthood | الفرسان (طبقة) |
| Teutonic Knights, | الفرسان التيوتون |
| Knight-errantry | الفرسان الجوابين (نظام) |
| Knights of the Bath | فرسان الحمام |
| Templars | فرسان المعبد (أو الهيكل) |
| Victorines, see Hugh Richard | فكتورين ، أنظر (ميو ، ريشارد) |
| France, Court of | فرنسا (بلاط) |
| France, House of | فرنسا (البيت الملكي) |
| France, Kings and Queens of | فرنسا ، (ملوك وملكات) |
| Francis of Assisi, St, | فرنسيس الأسيس (القديس) |
| Francis of Paula, St, | فرنسيس من باولا (القديس) |
| | الفرنسيس كيون (هيئة الرهبان - شعر) - |
| Franciscan order — Poetry | |
| Froissart, Jean | فرواسار (جان) |
| Froment, Jean | فرومان ، (جان) |
| Fresne de Beaucourt, G. du, | فريزن ده بوكود (ج - دو) |
| Ferret, Vincent | فرييه (فنتسان) |
| Preux Worthies, the Nine | الفضلاء (التسعة) |
| Flanders, Louis of Male, Count of | فلاندر (لويس ده مال ، الكونت) - |
| Valentine, St, | فلنتين ، (القديس) |
| Velazquez Diego | فلازكويز (دييجو) |
| Florence, | فلورنسا |
| Flémalle, Robert Campin, called the Master of, | فليمال ، (روبر كامبين ، المسمى استاذ) - |
| Fénelon, Francois Dela Mothe, Ars moriendi | فنون (فرانسوا ده لامت) فن معاناة الموت |
| Fusil, | فوزيل |
| Vaucouleurs | فوكولير (مدينة) |
| Foucquet, Jehan, | فوكيه ، (جيهان) |
| Foulques de Toulouse | فوك ده تولوز |
| Fiacrius, St, | فياكريوس (القديس) |
| Vitri, Philippe de, bishop of Meaux | فيتري (فيليب ده ، أسقف ميو) |
| Vitus, St, | فيتوس (القديس) |
| Vydt, Judocus | فيديت (يودوكوس) |
| Vere, Roberte de | فير ، (روبرت ده) |

| | |
|--|----------------------------------|
| Virgil | فيرجيل |
| Fismes, Castle of | فيزم (قلعة) |
| Fillastre, Guillaume bishop of Tournai | فيلاستر (جيوم ، اسقف تورنيه) |
| Fillastre, Guillaume, Cardinal | فيللا ستر ، (جيوم ، الكرونيال) |
| Villiers, George, Duke of Buckingham | فيلير ، (جورج ، دوق بكنجهام) |
| Fenin, Pierre de | فينان (بير ده) |
| Philip the Bold, Duke of Burgundy | فيليب الجري ، (دوق برجنديا) |
| Philip the Beau, Archduke of Austria | الجميل (ارتشدوق النمسا) |
| Philip the Good, Duke of Burgundy | الطيب (دوق برجنديا) |
| Vincennes, Castle of | فينسن (قلعة) |
| Venus | فينوس |
| Vigneulles, Philippe de | فينيول ، (فليب ده) |
| Villon, Francois, | فيون (فرانسوا) |
| Vienne, Council of | فيين ، (مجمع ديني) |

حرف (ق)

| | |
|---|------------------------------------|
| Cyprus, peter of Lusignan, | قبرص (بيتر ده لوزنيان ، ملك) |
| King of Constantinople | القسطنطينية |
| Constantinople | القرن الخامس عشر (الارمينا) |
| Quatrocento | قصة الوردة ، (دليل وكشاف) |
| « Roman de la Rose », Reper toire du, Mora lise | القصة (استخلاص المغزى الأدبي) |
| Ballad | قصيدة بالاد |
| Roundel | قصيدة الروندلو |
| Politeness | قواعد الآداب المرعية |
| Analogy | قياس تمثيل |
| Caesar, Gulus | قيصر (يوليوس) |
| Catherine of Sienas, St, | كاترين من سيينا (القديسة) |
| Cassinelle, la | كازينل ، لا |
| Caxton, William, | كاكستن (وليم) |
| Calabria, | كالابريا |
| Quentin, St, | كانتان ، (القديس) |
| Quentin, Jean | كانتان (جان) |
| Kings at arms | كبار حملة الشارات (كبار الشارات) |

| | |
|--|-------------------------------------|
| Copislorno, John | کوپسلورنو ، (جون) |
| Katherine, St, | کترین ، (القديسة) |
| Cranach, Lucas, | کراناخ (لوكاس) |
| Craon, Pierre de | کراون ، (پیر ده) |
| Carthusians | الکرتوسیون |
| Carmelites, Monster, of the of Paris | الکرملیت (الکرملیت دیر بیاریس) |
| Croy, Family, of | کروی (اسره) |
| Croy Philippe de | کروی ، (فیلیپ ده) |
| Croy Antoine de, | کروی (أنطوان ده) |
| Crécy, Battle of | کریسی (واقعة) |
| Christopher, St, | کریستوفر (القديس) |
| Quesnoy | کزنوی |
| Clement VI, Pope | کلمنت السادس (البابا) |
| Clopinel, see chopine | کلوپینل (انظر شوبینل) |
| Clercq, Jacques du | کلیرک (جاك دو) |
| Cleves, Adolphusor | کلیف (أدولفوس ده) |
| Clemanges, Nicolas, de | کلیمانچ (نیکولاس ده) |
| Campin, see flémalle | کیان ، (انظر فلیمال) |
| Cambrai, see Ailly | کمبرای (انظر آیی) |
| Kempis, Thomas ■ | کمپینی او آکمپس (توماس آ) |
| Church Militant | الکنیسه المجاهدة (فی الأرض) |
| Coitier, Jacques, | کواتیه (جاك) |
| Colmbre, John, of, Prince of Portugal, | کوامبر ، (حنا من ، امیر البرتغال) |
| Coeur, Jacques, | کور (جاك) |
| Courzenag, Peter | کورنیارییر |
| Courtray | کورترای |
| Coudere | کودیرک |
| Cornelius, St, | کورنیلوس (القديس) |
| Coucy, Castle of | کوسی (قلعة ، انجیران ده بیت) |
| Enguerrand de House of | کوکیار ، (جیوم) |
| Coquillart, Guillaume, | کولشیس |
| Colchis, | کول ، (پیر) |
| Col, Pierre, | کول ، (جوتیه) |
| Col, Contier | کولومبت (میشل) |
| Colombe, Michel | کولونی ، (هرمان من) |
| Cologne, Herman of | کولیت (القديسة) |
| Colette, St, | کومین ، (فیلیپ ده) |
| Commines, Philippe de | الکومبونی (التنظيم) |
| Communal | |

| | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| Quiricus, St, | كويريكوس (القديس) |
| Constance | كونستنس (مجمع) |
| Cyiac, St, | كيراك (القديس) |
| Cephalus, and Procris | كيفافا للوس و وير وكريس |
| La Bruyère, Jean de | برويير ، (جان ده) |
| La Borde, L, de | لابورد ، (ل . ده) |
| La Trémoille, Guyde | لاثريموي (جى ده) |
| La Tour, Landry, Chevalier de | لاتور ، (لاندري ، فارس) |
| La Roche, Alain de, | لاروش (الآن ده) |
| Lazarus, | لازاروس |
| La Salle, Antoine de, | لاسال ، (انطوان ده) |
| Laval, Jeanne de | (لافال ، جين ده) |
| La Curne de Sainte Balaye | لاكورن ده سانت باليه) |
| Lalaing, Jacques de, | لالانج ، (جاك ده) |
| La Marche, Olivier de | لامارش ، أوليفيه ده) |
| Lansquenets | اللانسكينيه (مرتزقة الألمان) |
| Lancelot | لانسيلوت |
| Lancaster, John of | |
| Gaunt, Duke of | لانكاستر ، (جون من جونت ، دوق) |
| La ncaster, House of | لانكاستر (أسرة) |
| Lannoy, Family of | لانوى ، (أسرة) |
| Lannoy, Ghillebert de | لانوى ، (جليبير ده) |
| Lannoy, Baudouin | لانوى ، (بودوان ده) |
| Lannoy, Jean de | لانوى (جان ده) |
| La Noue, Francois de | لانويه ، (فرانسوا ده) |
| The Hague | لاهاي |
| La Hire, Etienne devignolles dit | لاهير ، (اتيين ده فينيول (المدعو) |
| Lithuania, | لتوانيا |
| Legris, Estienne, | لجريس (ايتيين) |
| Luxemburg, House of | لوكسمبورج (الأسرة) |
| Luxemburg, Andre de, Peter of | لوكسمبورج (أندريه ده ، بيتر من |
| Lefranc, Martin, | لفرانك ، (مارتان) |
| Lelingham, | لالنجهم |
| Limburg, Brothers of, | لمبرج ، (الاخوة) |
| Lemaire de Belges, Jean | لميرده بيلج ، جان |
| London | لندن |
| Oriflamme | اللواء الحريري الاحمر |
| Luther, Martin, | لوثر (مارتن) |
| Laud, St, Cross of | لود (القديس ، صليب) |
| Lorraine, Rene, Duke of | لورين (رينيه ، الدوق) |

| | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| Lorris, Guillaume de Leusanne, | لوريس (جيوم ده) |
| Lusignan, Castle of Pierre de | لوزنيان (قلعة بير ده) |
| Loches, Forest of | لوش ، (غابة) |
| Louvain, University of | لوفان - جامعة |
| Louvre | اللوڤر |
| Léfévre de Saint Remy Jean | لوفيفر ده سان ريمي ، (جان) |
| Le Fèvre, Jean, | لوڤا |
| Lucca | لونا ، (بطرس من) انظر بندكت |
| Luna, Péter of, | الثامن |
| Longuyon, Jacques de, poet | لونجييون (جاك ده ، الشاعر) |
| Louis IX, St, King of France | لويس التاسع ، (القديس ملك فرنسا) |
| Louis XI, King of France, | لويس الحادي عشر ، (ملك فرنسا) |
| Louis XIV, King of France, | لويس الرابع عشر ، (ملك فرنسا) |
| Loyola, St Ignatius de | لويولا ، (القديس اجنا تيوس ده) |
| Leipzig, | ليپزج |
| Lisieux, | ليزيو |
| Lys, River | ليس (نهر) |
| Livy, | ليفى |
| Lille, | ليل |
| Leo X Pope, | ليو العاشر (البابا) |
| Lyon, Espaing du | ليون (اسبانج دو) |
| Liévin, St, | ليفيان ، (القديس) |
| Liège, bishopric of | لييج ، (اسقفية) |
| Round, table | المائدة المستديرة |
| Martial, d'Auvergne, | مارتيال (دوفرنى) |
| Martin V, Pope, | مارتن الخامس (البابا) |
| Martianus Capella | مارتيانوس ، (كابلا) |
| Marchant, Guyot | مارشان ، (جيوت) |
| Marmion, Colard, Simon | مارميون ، (كولار - سيمون) |
| Marot, Clément | ماروه (كلمنت) |
| Marignano, Battle of | مارينيانو ، (معركة) |
| Machaut, Guillaume de, | ماشوه ، (جيوم ده) |
| Mâle, Emile, | مال ، (اميل) |
| Malouel, Jean, | مالويل ، (جان) |
| Mahuot, | ماهيوت |
| Mahābhārata | ماها بهاراتا |
| Michelangelo | مايكلانجلو (ميشيل انجلو) |

Maillard, Olivier

Maxim

Pursuivant

Metz

Fanatic

Metsys Quentin

Donor

Passage of Arms

Allegory

Stares of Blois, 1433

Orleans 1439, Tours 1484

Travestry

Judgement of he Emperor Otto

by Dirk Bouts

Judgement of Cambyyses

by Gerard David

Eclogue

Court of Love

Curia

Gronard

Emprise du Dragon

Madrid

Middelburg, in Zealand

Middelburg, in Flanders

Altar of Chronicle

Medici, Lorenzo de

Medici, House of

Lansquenets

Margaret, St.

Margaret of Scotland

Queen of France

Margaret of York, Duchess of

Burgundy, see York

Margaret of Austria

Margaret of Adjou, Queen of

England

Three Marys at the Sepulchre

مايار . (أوليفيه)

مبدأ سلوك

المتبغ الأول (أو مساعد الشاراتي)

متز

متعصب (ديني)

مقسيس ، (كنتان)

المانح : المتكفل بنفقات العمل الفني

المتاقفة بالسلاح (شجرة شلمان)

مجارية ، أمثولية

في لابرجير - في نبع البكاء مجلس

طبقات ، بلواه ١٤٣٣ ، أورليان

١٤٣٩ ، تورس ١٤٨٤

محاكاة سافرة

« محاكمة الامبراطور اوتو »

(تصوير ديرك بوتس) -

« محاكمة قمبيز » تصوير جيرار

دافيد

محاورة شعرية للرعاة

محكمة الحب

محكمة القضاء البابوي

محكمة الامبراطورية

« مخاطرة الأفعوان »

مدريد

مدلبورج (في زيلندة)

مدلبورج في فلاندر (هيكل)

المدونة الاخبارية التاريخية

مدينشي ، (لورنزو ده)

مدينشي ، (بيت)

مرتزقة اللانسكرينيه الألمان

مرجريت (القديسة)

مرجريت الاسكتلندية (ملكة

فرنسا)

مرجريت اليوركية ، (دوقة برجنديا

، انظر يورك)

مرجريت النمساوية

مرجريت دوقة أنجو ، (ملكة

انجلترا)

« المريمات الثلاث عند القبر

المقدس ، (صورة)

| | |
|----------------------------------|---|
| Esbatement | مزاج وتلطيش |
| Mézires, Philippe de | مزيير ، فيليب ده |
| Pursuivant | المساعد الاول للشاراتي للمسنول (عن اشارات الأسر) |
| Rosary | المسبحة للشاراتي (هيئة رهبان) أو جمعية الاخوة المسيحين |
| Hôtel Dieu | مستشفى دار الله |
| Mysticism | المستيقية |
| Reproduction | مستنسخ |
| Mysticism | المسيحية (هيئة رهبان) |
| Meschinot, Jean | مشينوه ، (جان) |
| | المصلحة العامة (حرب) |
| Ecuyer de La Cuisine | معاون المطبخ |
| National, Gallery | معرض الصور الأهل ابلندن) |
| Morris | المقاربة |
| Joust | المقارعة بالسلاح |
| Maitres des Requêtes | معاوني الالتماسات |
| Morale en action | المفزي الأدبي الدائب الفاعلية |
| Maximilian, King of the Romans | مكسيمليان ، (ملك الرومان) |
| Combat of the Thirty | منازلة الثلاثين |
| Combat of the Eleven | منازلة الأحد عشر |
| Tournaments | منازلات البرجاس |
| Miniatures | منمنمات |
| Miliis, Ambroso de | ملياييس ، (امبروز ده) |
| Memling, Hans | مملينج ، (هانز) |
| Pieta, Avignon School, by Rogier | « المنتحبه » بمدرسة أفنيون . |
| Van der Weyden, by | « تصوير جرتجن من سنت يان |
| Petrus Christus, by Geertgen | وتصوير روجير فان درفايدن |
| of Saint Jean | وتصوير بتزوس كركستون |
| Burgher of Paris | مواطن من باريس |
| Macabre | الموت (رهبة) |
| Motif | الموتيف (موضوع) |
| Chronicler | ملارج الأخبار التاريخية |
| Historiographer | مؤرخ ، مؤرخ رسمي |
| Montfort, Jean de | مونترفور (جان ده) |
| Montreuil, Jean de | مونتروي ، (جان ده) |
| Montlhéry, Battle of | مونتلهرى (واقعة) |
| Montaigu, Jean de | مونتاجو ، (جان ده) |
| Montferrant | مونفران |
| Montereau, Murder of | مونترود (جريمة قتل) |
| Maur, St. | مور (القديس) |

| | |
|---|---|
| Mons, en Vimeu | موتز ، في فيمو |
| Moacs, Wellof at Dijon | موسي (بترقرب ديجون) |
| Moulins, Denys de Bishop of Paris | مولان (دنيس ده) أسقف باريس |
| Villein | مولى الأرض (الرقيق) الفلاح |
| Molinet, Jean | مولينيه ، (جان) |
| Monstrelet, Enguerrand de | مونسترليه ، (انجراند ده) |
| Medea | ميديا |
| Mirabeau, Marquis de | ميرابو ، (مركيز ده) |
| Merovingians | الميروفنجيون |
| Michael, St. | ميخائيل أوميكال (الملك) |
| Mechlin | ميشلان |
| Michelle de France, Duchess of Burgundy | ميشيلة الفرنسية ، (دوقه برجنديا) |
| Michault, Pierre | ميشوه (پير) |
| Nativity, by Geertgen of Saint Jean | « ميلاد المسيح » (تصوير جرتجن من سنت جان) |
| Melan, Madonna | مليون ، (عذراء) |
| Miles | ميلوزين |
| Mélusine | ميليس (الفارس الروماني) |
| Menot, Michel | مينوه ميشيل |
| Minims, Order of the | مينيمز ، (هيئة رهبان الأصاغر) |
| Mchun sur Yevre | ميهون على الايفر |
| Meun, Jean de | مون (جان ده ، انظر شوبينل) |

حرف (النون)

| | |
|---|---|
| Plourants | النائحات |
| Naples, Ferdinand, King of | نابولي (فرديناند ملك) |
| Najera, Battle of | ناجيرا (معركة) |
| Nantes | نانت |
| Nancy, Battle of | نانسي (معركة) |
| Navarete, sec Najera | نافاريت ، انظر ناجيرا |
| Vœu du Hérón | « نذر مالك الحزين » |
| Vœux du Faisan | « نذور التدرج » |
| « Descent from the Cross by Rogier van der Weyden | « النزول عن الصليب » ، تصوير روجيرفان درفايدن |
| Star, Order of the | النجم (هيئة فرسان) |
| Notre Dame of Paris | توتردان بباريس |
| Bas-Reliefs | النقش قليل البروز |
| Nietzsche, Friedrich | نيتشه ، (فردريخ) |

Nicopolis, Battle of
Nicholas, St.
Nilus, St.
Neuss, Siège of

نيقوبوليس ، معركة
نيقولا س ، (القديس)
نيللوس (القديس)
نيوس (حصار)

(ه) حرف

Hatten, Ulrich, Von
Hagenbach, Pierre de
Haarlem,
Hacht, Hannequin de
Hannibal
Hans, acrobat
Satire
Heilo, Frederick of
Flight into Egypt by Broederlam
Hercules
Hesdin
Hector
Henry III, King of France
Henry IV, King of England
Henry V, King of England
Henry VI, King of England
Hungary, Crown of
Henouars
Hauteville, Pierre de
Houthem
Hôtel Dieu, at Paris
Hugo, Victor,
Huguenots,
Joshua
Holbein, Hans
Holanda, Francesco de
Order of the Passion
Huet, Gédéon
Hippolytus, St.
Huguenin, squire
Herodotus
Altar of Merodé, by Robert Campin

هاتن آلرخ فون
هاجنباك ، بيير ده
هارلم
هاشت ، (هانكان ده)
هانيبال
هانز (البلهوان)
هجائي (قصيدة)
هايلو (فردريك ده)
« الهرب الى مصر » تصوير برويد
رلام
هوقل
هزذن
هكتور
هنري الثالث (ملك فرنسا)
هنري الرابع (ملك انجلترا)
هنري الخامس (ملك انجلترا)
هنري السادس (ملك انجلترا)
هنفاري ا ، (تاج)
هنوار (وزاني الملح)
هوتفيل ، (بيير ده)
هوتن
هوتيل ديو (مستشفى بباريس)
هوجو (فكتور)
الهوجينوت
هوشع
هولبين ، (هانز)
هولندا (فرانسكر ده)
هيئة رهبان آلام المسيح
هويه (جدهون)
هيبوليتوس (القديس)
هوجنان ، (ربح الفارس)
هبرودوت
هيكلميرود (تصوير روبير كامبان)

Templars
Hales, Alexander of
Hémeries, Seigneur de
Hainault, William, Count of
Hainault, House of
Hugh of Saint Victor

الهيكلير (الداوية ، فرسان)
هيلز (الاسكندرية)
هيمريس (سينور ده)
هينولت ، (ولیم ، كوت ده)
هينولت ، (بيت)
هيو دوسانت فكتور

حرف (الواو)

Watteau, Antoine
Realism
Weyden, Rogier Van der
Wurtemberg, Henry of V
Hemouars
Westminster Abbey
Grand Sergeanty
Testament
Esrate
Unigenitus
Windesheim, Canons of
Wenzel, King of the Romans
Werve, Claus de

واتوه ، اقطوان
واقعية
ويدان ، (رومير فان در)
دوتمبرج (هنرى من)
وزانى الملح (هيئة)
وستمنستر (دير)
الوصيف
الوصية
الوضع
الوليد الوحيد
وندشاييم (فسوس)
ونزل (ملك الرومان)
ويرف (كلاوس ده)

حرف (ي)

Judas, Maccabaeus
Eutropius, St.
John the Baptist, St.
York, Edmund, Duke of, Edward of,
House of
Margaret of, Duchess of Burgundy
Eustace, St.
Joab

يهوذا (ماكاباوس)
يوتروبيوس ، (القديس)
يوحنا المعمدان (القديس)
يورك (ادموند ، الدوق ، ادوارد من)
بيت ، مرجريت ده ، دوقية
برجنديا)
يوستاش (القديس)
يؤاب

الفهرس

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| ٥ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . نلمة المترجم |
| ٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | - تقديم مراجع الكتاب |
| ١١ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | - مقدمة الطبعة الانجليزية الاولى |
| ١٣ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الاول : الحياة وعنف طبيعتها |
| ٣٥ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الثاني : التشاؤم والمثل الاعلى للحياة الرفيعة |
| ٥٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الثالث : التصور الطبقي للمجتمع |
| ٦٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الرابع . فكرة نظام الفروسية |
| ٧٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الخامس : حلم البطولة والحب |
| ٨٧ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل السادس : هيئات الفروسية ونذورها |
| ٩٥ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل السابع : القيمة السياسية والعسكرية لفكرات الفروسية |
| ١٠٧ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الثامن : الحب يتخذ شكلا |
| ١١٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل التاسع : مواضع الحب |
| ١٢٧ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل العاشر : الرؤيا الرعوية الشاعرية للحياة |
| ١٣٧ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الحادى عشر : رزيا الموت |
| ١٤٩ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الثانى عشر : الفكر الدينى يتبلور صورا |
| ١٧٣ | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | الفصل الثالث عشر : ملرر الحياة الدينية |

| | | |
|-----|-----------|--|
| ١٨٥ | • • • • • | الفصل الرابع عشر : الحساسية الدينية والخيال الدينى |
| ١٩٥ | • • • • • | الفصل الخامس عشر : الرمزية فى دور اضمحلالها |
| ٢٠٩ | • • • • • | الفصل السادس عشر : الواقعية وتأثيراتها |
| ٢١٥ | • • • • • | الفصل السابع عشر : الفكر الدينى وراء حدود الخيال |
| ٢٢١ | • • • • • | الفصل الثامن عشر : اشكال الفكر والحياة العملية |
| ٢٣٧ | • • • • • | الفصل التاسع عشر : الفن والحياة |
| ٢٥٩ | • • • • • | الفصل العشرون : العاطفة الجمالية |
| | | الفصل الحادى والعشرون : الموازنة بين التعبيرين اللفظى والتشكيل - |
| ٢٦٧ | • • • • • | القسم الاول |
| | | الفصل الثانى والعشرون : الموازنة بين التعبيرين اللفظى والتشكيل - |
| ٢٩١ | • • • • • | القسم الثانى |
| ٣٠٩ | • • • • • | الفصل الثالث والعشرون : قدوم الشكل الجديد |
| ٣٢١ | • • • • • | قاموس الاعلام والمصطلحات |

التصميم الاساسى للغلاف: أسامة العبد

الإشراف الفنى: حسن كامل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

